Фальклярыстычныя даследаванні

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

ВЫПУСК 6

Пад навуковай рэдакцыяй В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай

МІНСК
Бестпрынт
2009

УДК 398
ББК 82

Ф 84
Зацверджана кафедрай тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта 4 сакавіка 2009 г., пратакол № 6

Рэдакцыйная калегія: В. П. Рагойша (старшыня); Г. А. Барташэвіч; К. П. Кабашнікаў; А. М. Андрэеў; А. І. Бельскі

Навуковыя рэдактары: В. В. Прыемка, Т. А. Марозава

Рэцэнзенты: доктар філалагічных навук прафесар *А. У. Марозаў*; кандыдат філалагічных навук дацэнт *А. Ю. Лозка*

Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 6 / пад нав. рэд. В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. – Мінск: Бестпрынт, 2009. – 314 с.

ISBN 978-985-6767-95-4

У шосты выпуск навуковага зборніка, падрыхтаванага кафедрай тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам фалькларыстыкі. Гэта даследаванні, вынікі якіх былі прадстаўлены на IX Шырмаўскіх чытаннях і II Рэспубліканскім навукова-метадычным семінары, праведзеных 28 лістапада 2008 г. на філалагічным факультэце БДУ.

Адрасуецца спецыялістам у галіне фалькларыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК 398 ББК 82

Калектыў аўтараў, 2009 **ISBN 978-985-6767-95-4** Бестпрынт, 2009

ПРАДМОВА

Шаноўныя чытачы! Перад вамі шосты выпуск зборніка навуковых артыкулаў «Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі», аснову якога складаюць матэрыялы дакладаў, зачытаных падчас працы IX Шырмаўскіх чытанняў, а таксама матэрыялы II Рэспубліканскага навукова-метадычнага семінара «Праблемы выкладання фальклору ў ВНУ». Абодва мерапрыемствы прайшлі на філалагічным факультэце БДУ 28 лістапада 2008 г. Іх арганізатарамі традыцыйна выступілі кафедра тэорыі літаратуры на чале з загадчыкам, доктарам філалагічных навук прафесарам В. П. Рагойшам, вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору (загадчык – кандыдат філалагічных навук дацэнт Т. А. Марозава), студэнцкая навукова-даследчая лабараторыя «Фалькларыстыка» і фальклорна-этнаграфічны кабінет-музей беларускай народнай культуры (загадчык – Г. М. Шваба). Як і ўсе папярэднія зборнікі «Фалькларыстычных даследаванняў», дадзенае выданне з’яўляецца сведчаннем нашай павагі да выдатнага беларускага фалькларыста, этнамузыказнаўцы, збіральніка, выдаўца, рэдактара, інтэрпрэтатара і папулярызатара народнай песні, кіраўніка знакамітай на ўвесь свет музычнай капэлы Рыгора Раманавіча Шырмы. Гэтае імя залатымі літарамі ўпісана ў гісторыю беларускай нацыянальнай культуры. Р. Р. Шырма пражыў доўгае нялёгкае жыццё, сумленна служачы свайму народу, заклікаючы да справы адраджэння традыцыйнай культуры беларусаў, гучання роднай мовы, захавання народнай песні. Яго шматгранная дзейнасць з’яўляецца для нас, аўтараў фалькларыстычных даследаванняў, нязменным прыкладам адданай працы на карысць сваёй краіны, і мы спадзяемся, што прадстаўленыя ў зборніку навуковыя матэрыялы і палявыя запісы з’яўляюцца працягам справы гэтага выдатнага чалавека.

У шостым выпуску «Фалькларыстычных даследаванняў» захаваны базавыя прынцыпы папярэдніх выданняў: падзел на раздзелы, плюралізм у выказванні меркаванняў і выкарыстанні навуковых падыходаў, дэмакратызм у дачыненні да аўтараў (разам з вядомымі навукоўцамі можна ўбачыць артыкулы маладых і толькі пачынаючых даследчыкаў – студэнтаў, магістрантаў, аспірантаў). Аднак у дадзеным выданні ёсць і свае адрозненні, якія, на нашу думку, з аднаго боку, павышаюць навуковы ўзровень зборніка, з другога – сведчаць аб грамадскім рэзанансе на нашу кнігу.

Па-першае, у гэтым годзе ў зборніку на тры раздзелы больш, чым было ў папярэдніх выданнях. Гэта сведчыць аб тым, што тэматыка заяўленых падчас працы Шырмаўскіх чытанняў работ пашыраецца, што само па сабе не можа не радаваць. Акрамя таго, у гэтым годзе мы прапануем чытачам новы раздзел «Аспекты сацыяфалькларыстыкі і этнафалькларыстыкі». І гэта не проста чарговая назва раздзела, а спроба

нашых аўтараў замацаваць у навуковым ужытку калі не новую навуку, то новую галіну фалькларыстыкі. Ідэйным натхняльнікам такога напрамку нашай дзейнасці сталі меркаванні і высновы, змешчаныя ў навуковым выступленні «Фальклор і соцыум» старшыні фалькларыстычнай навуковай школы БДУ Рымы Кавалёвай, якое яна прадставіла падчас працы VIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Язык и социум» на філалагічным факультэце 5–6 снежня 2008 года, а пасля развіла ў сваім артыкуле, змешчаным на старонках шостага выпуску нашага зборніка. На яе думку, сацыяфалькларыстыка і этнафалькларыстыка маюць вызначаны аб'ект і прадмет даследавання з шырокім колам уласных праблемных пытанняў. Іх легалізацыя, спачатку хаця б на ўзроўні тэрмінаў, актывізуе даследчыцкую думку, скаардынуе намаганні фалькларыстаў па асэнсаванні заканамернасцей жывога фальклорнага працэсу ў яго адносінах да традыцыйнай народнай культуры. Мы ўпэўнены, што сацыяфалькларыстыка і этнафалькларыстыка атрымаюць навуковае жыццё і набудуць зацікаўленых даследчыкаў.

Па-другое, пашыраецца кола аўтараў зборніка. Нам прыемна засведчыць, што ў гэтым выпуску свае артыкулы змясцілі навукоўцы з Балгарыі і Чэхіі, а традыцыйны «беларускі» напрамак «Мінск–Бабруйск–Гомель–Мазыр» набыў новы вектар – «Гродна». Сярод нашых аўтараў – студэнты, магістранты, аспіранты, выкладчыкі і навуковыя работнікі з сямі ВНУ рэспублікі (Беларускі дзяржаўны універсітэт, Беларускі дзяржаўны педагагічны універсітэт імя М. Танка, Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры і мастацтваў, Гомельскі дзяржаўны універсітэт імя Ф. Скарыны, Гродзенскі дзяржаўны універсітэт імя Янкі Купалы, Мазырскі дзяржаўны педагагічны універсітэт імя І. Шамякіна), Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі і дзвюх замежных ВНУ (Карлаў універсітэт, Прага, Чэхія, і Паўднёва-Заходні універсітэт імя Неафіта Рыльскага, Благоеўград, Балгарыя). Адпаведна на старонках зборніка «гучаць» такія славянскія мовы, як чэшская, балгарская, а таксама польская, на якой падрыхтаваны артыкул нашай суайчынніцы Марыны Фамянковай.

У межах IX Шырмаўскіх чытанняў адбылася яшчэ адна падзея, якую мы не маглі абыйсці ўвагай, – святкаванне 70-гадовага юбілея вядомага беларускага грамадскага дзеяча, выпускніка філалагічнага факультэта БДУ, выкладчыка-фалькларыста Янкі Саламевіча. З гэтай нагоды загадчык кафедры тэорыі літаратуры БДУ прафесар Вячаслаў Рагойша падрыхтаваў артыкул, якім мы пачынаем наш зборнік.

Рэдкалегія выказвае падзяку ў падрыхтоўцы шостага выпуску «Фалькларыстычных даследаванняў» да выдання кандыдату філалагічных навук дацэнту кафедры тэорыі літаратуры Р. М. Кавалёвай – за дапамогу ў рэцэнзаванні артыкулаў, Максіму Рагойшу – за фінансавую падтрымку, супрацоўніку вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору,

кандыдату філалагічных навук Таццяне Лук'янавай – за карэктарскую праўку і ўкладанне зборніка. Спадзяемся, што гэта выданне будзе карысным усім, хто любіць фальклор і каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

Таццяна Марозава

Раздзел 1

ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

Вячаслаў Рагойша

НАВУКОВЫ ДЫСКУРС ЯНКІ САЛАМЕВІЧА
(да 70-годдзя з дня нараджэння)

Слова «энцыклапедыст» у сучаснай беларускай мове мае два галоўныя значэнні. Па-першае, так называюць чалавека, які валодае шырокімі і глыбокімі разнастайнымі ведамі. Па-другое, гэта – стваральнік нацыянальных энцыклапедычных выданняў, прадаўжальнік справы перадавых французскіх мысляроў, аб’яднаных вакол «Энцыклапедыі», што ў 1751–1780 гг. выдавалі Дзідро і д’Аламбер. Янка (Іван Уладзіміравіч) Саламевіч, якому толькі што споўнілася 70 гадоў (нарадзіўся 29 кастрычніка 1938 г. на Слонімшчыне, у вёсцы Малая Кракотка), цалкам адпавядае гэтым двум значэнням названай лексемы. Мяркуйце самі. 36 гадоў, большую частку свайго жыцця, ён аддаў працы ў Беларускай Энцыклапедыі. Прыйшоў туды на пасаду старшага навуковага рэдактара ў 1968 г., у першы год яе заснавання, яшчэ тады, калі яна і імя Петруся Броўкі – свайго стваральніка і першага галоўнага рэдактара – не насіла, і на сваім рахунку не мела аніводнага выдання. Маючы неблагі вопыт рэдактарскай працы ў выдавецтве, якое сёння называецца «Вышэйшая школа», ён ад старшага рэдактара Энцыклапедыі хутка дарос да вядучага рэдактара, да загадчыка навуковай рэдакцыі народнай асветы і беларускіх слоўнікаў. Янка Саламевіч удзельнічаў у стварэнні, без перабольшання, усіх значных беларускіх энцыклапедый апошняй трэці XX – пачатку XXI стст.: ад 12-томнай «БелСЭ» (1969–1975), 5-томнай «ЭЛіМБел» (1984–1987) да 18-томнай «Беларускай Энцыклапедыі» (1996–2004). І ўдзельнічаў не толькі як арганізатар выданняў, навуковы рэдактар дасланых тэкстаў, але і як адзін з найбольш кваліфікаваных самастойных аўтараў, сапраўдны энцыклапедыст. Толькі для названых энцыклапедый ён напісаў некалькі сот лаканічных, інфармацыйна насычаных і навукова дакладных артыкулаў. А яшчэ былі і іншыя энцыклапедычныя выданні, у стварэнні якіх ён удзельнічаў і як аўтар сваіх, і як рэдактар чужых публікацый. Так, для энцыклапедычнага даведніка «Янка Купала» (1986) Я. Саламевіч напісаў 165 артыкулаў, для 2-томнай энцыклапедыі «Беларускі фальклор” (2005–2006) – 122 артыкулы і г. д. У святле сказанага падаецца зусім слушным прысуджэнне ў 1976 годзе Янку Саламевічу, разам з некалькімі іншымі стваральнікамі «БелСЭ», Дзяржаўнай прэміі БССР у галіне навукі. Прэмія сёння ўспрымаецца не

толькі як справядлівая ацэнка зробленага, але і як салідны аванс на будучае, які, несумненна, аўтар прэміі даўно апраўдаў.

Энцыклапедызм Янкі Саламевіча відаць ва ўсім, да чаго б ён ні дакрануўся як творца свайго артэфакта ці даследчык чужога. Чытачы рэспубліканскіх перыядычных выданняў яшчэ з 1957 г. ведаюць яго як даволі актыўнага літаратурнага крытыка, рэцэнзента асобных кніг М. Арочкі, Я. Брыля, Н. Гілевіча, Г. Кісялёва, Г. Кляўко, А. Лойкі, М. Мушынскага, Я. Скрыгана і інш. Чытачы асобных выданняў удзячныя Я. Саламевічу як стваральніку многіх арыгінальных кніг – «Хрэстаматыі беларускай дзіцячай літаратуры» (1966; разам з М. Пятровічам і А. Налівайкам), кнігі ўспамінаў, артыкулаў і дакументаў «Максім Гарэцкі» (1984; разам з А. Лісам), выбраных твораў Гальяша Леўчыка «Доля і хлеб» (1980; разам з Н. Ляшковіч) і М. Арла «Лірнік» (1991), анталогіі «Беларуская балада» (1978), зборніка «Беларускія загадкі» (1982, 1989), кніжкі беларускіх народных скорагаворак «Мама Мышка сушыла шышкі» (1983), настольных календароў «Кола дзён 87» і «Кола дзён 88» і інш. Для названых выданняў Я. Саламевіч адшукаў у беларускіх і замежных архівах і бібліятэках шэраг невядомых раней матэрыялаў, звязаных з жыццём і творчасцю Ф. Багушэвіча, Я. Лучыны, А. Гурыновіча, Я. Купалы, Я. Коласа, К. Лейкі, Г. Леўчыка, З. Верас, У. Дубоўкі і іншых вядомых беларускіх пісьменнікаў. Нельга прамінуць і намаганні юбіляра па ўзнаўленні іншамоўных тэкстаў сродкамі беларускай мовы. У прыватнасці, ён дасканала пераклаў навелы Васіля Стафаніка «Сіняя кніжачка», «Катруся» і «Каменны крыж» («Полымя», 1971, № 5), апавяданні Марка Чарамшыны «Ласка», «Святы Мікола пад арыштам» і «Чычка» («Полымя», 1974, № 6) – з украінскай мовы, аповесць В. Гузанава «Адысей з Беларусі" (1993) – з рускай мовы, кнігу М. Федароўскага «Люд беларускі: Вяселле» (1991) – з польскай мовы і інш. Творчы даробак стаў аб'ектыўнай падставай таго, што ў 1989 г. Я. Саламевіча прынялі ў члены Саюза пісьменнікаў Беларусі.

Варта толькі ўзгадаць яго прозвішча, як па асацыяцыі імгненна ўспамінаецца «аўтар «Слоўніка беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў (XVI –XX стст.)» (1983). І гэта не дзіўна. Янку Саламевіча заўсёды цікавіла праца бібліёграфа. Захапіла яна ў свае цянёты яго яшчэ тады, калі малады даследчык сваю працоўную кар'еру пачаў у Дзяржаўнай (цяпер – Нацыянальнай) бібліятэцы Беларусі на пасадзе карэктара і рэдактара выдавецкага аддзела (1960–1962). Да Я. Саламевіча такога слоўніка псеўданімаў і крыптанімаў, прычым ажно на 4 тысячы адзінак, у беларусаў не было. Быў 4-томны «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей" І. Масанава (1956–1960), быў «Словник українських псевдонімів та криптонімів (XYI–XX ст..)» А. Дэя (1969), а беларускага не было. Жарсць назапашвання і раскрыцця пісьменніцкіх псеўданімаў не пакідае Я. Саламевіча да сённяшніх дзён. Сабрана і

расшыфравана ўжо звыш 20 тысяч псеўданімаў і крыптанімаў, на цэлыя два тамы. Справа за выдаўцамі!

Побач з бібліяграфіяй стаіць і храналогія як дапаможная галіна літаратуразнаўства. У адным з яе жанраў – летапіс жыцця і творчасці пісьменніка – таксама выявіў сябе Я. Саламевіч. Дзякуючы яму мы нарэшце маем даволі поўны «Летапіс жыцця і творчасці Янкі Купалы», які заняў ледзь не ўсю другую кнігу 9-га тома Поўнага збору твораў песняра (2003; С. 43–282). Не толькі памесячна, але і падзённа распісаны ў ім розныя факты (публікацыі твораў, паездкі, творчыя сустрэчы і інш.), якія непасрэдна тычацца жыцця і творчасці народнага паэта Беларусі.

Мы вітаем Я. Саламевіча як энцыклапедыста (у шырокім і вузкім значэнні гэтага слова), выдавецкага рэдактара, гісторыка літаратуры, літаратурнага крытыка, перакладчыка, архівіста, бібліёграфа. Нельга не ўспомніць, асабліва на фалькларыстычных Шырмаўскіх чытаннях, яшчэ адну, бадай, галоўную, Саламевічаву іпастась – фалькларыста. Трэба падкрэсліць: ён упершыню заявіў пра сябе ў друку менавіта як фалькларыст (маю на ўвазе публікацыі «Да пытання аб беларускім фальклоры» ў «Чырвонай змене» 16 сакавіка 1957 г. і «Пра фалькларыстыку і этнаграфію» – ў «Літаратуры і мастацтве» 21 студзеня 1959 г.). Тэма яго кандыдацкай дысертацыі таксама была звязана з фальклорам: «Міхал Федароўскі – фалькларыст». Дысертацыю ён паспяхова абараніў ў 1971 г., а ўжо праз год выйшла салідная манаграфія пра аўтара капітальнага «Люду беларускага». На манаграфію з’явілася каля дзесятка станоўчых рэцэнзій у беларускім і польскім друку. Да сёння яна – найбольш поўная і адзіная не толькі ў Беларусі, але і ў Польшчы крыніца звестак пра збіральніка і даследчыка беларускай вусна-паэтычнай творчасці М. Федароўскага. Вывучэнню і прапагандзе розных відаў і жанраў беларускага фальклору прысвечаны некалькі дзесяткаў артыкулаў Я. Саламевіча, змешчаных у перыядычных і асобных выданнях, у энцыклапедыі «Беларускі фальклор», у штогодніх календарах «Родны край» (1993–2003). Свой погляд на некаторыя праблемы, звязаныя з вывучэннем скарбаў вуснай народнай творчасці, ён выказаў у шэрагу рэцэнзій на фалькларыстычныя выданні (навуковыя манаграфіі, фальклорныя зборнікі). Шырыня энцыклапедычных падыходаў да розных з’яў культуры выявілася і ў іншых сферах дзейнасці Я. Саламевіча як фалькларыста. У прыватнасці, як бібліёграф ён уклаў першы ў Беларусі даведнік «Беларускі фальклор (1926–1953)» (1964). Даведнік зафіксаваў ажно 1206 публікацый і стаў добрай асновай для больш грунтоўнага паказальніка М. Грынблата «Беларуская этнаграфія і фалькларыстыка» (1972). Як перакладчык і прапагандыст лепшых дасягненняў фалькларыстыкі Я. Саламевіч пераклаў з рускай мовы і пасадзейнічаў выданню ў Мінску двух выдатных кніг незаслужана высланага ў 1949 г. з Беларусі прафесара Башкірскага універсітэта Льва Барага – «Беларуская

казка: Пытанні вывучэння яе нацыянальнай самабытнасці параўнальна з іншымі ўсходнеславянскімі казкамі» (1969) і «Сюжэты і матывы беларускіх народных казак: Сістэматычны паказальнік» (1978). Да фальклору і фалькларыстыкі Я. Саламевіч, як ужо гаварылася, меў і мае дачыненне як выдавецкі рэдактар і рэцэнзент, укладальнік асобных фальклорных выданняў (беларускіх балад, загадак, скорагаворак і інш.). Да думкі Я. Саламевіча-фалькларыста заўсёды ўважліва прыслухоўваюцца і ў энцыклапедычных пакоях, і ў студэнцкай аўдыторыі, і ў рэдакцыйна-выдавецкіх кабінетах. Падчас сваё веданне вусна-паэтычнай творчасці і народных абрадаў, любоў да іх ён можа выказаць непасрэдна і прадэманстраваць на практыцы. У прыватнасці, ён не аднаразова выказваўся ў тэлечасопісе «Роднае слова» (1979 – 1988). Альбо калі ў чытаў на філфаку БДУ курс лекцый па беларускаму фальклору, падчас якіх мог, ілюструючы думку, заспяваць народную песню, станцаваць народны танец (1987–1997). Ці калі дэманстраваў цудоўнае веданне вясельных абрадаў на тых ледзь не сарака вяселлях, дзе давялося быць жаданым сватам…

Думаецца, ёсць вялікая слушнасць у тым, што пра Янку Саламевіча ў яго юбілейныя дні мы гаворым менавіта на філалагічным факультэце Беларускага дзяржаўнага універсітэта падчас фалькларыстычных Шырмаўскіх чытанняў. Іван Уладзіміравіч Саламевіч – гадаванец нашага факультэта. Ён скончыў беларускае аддзяленне філфака (1955–1960), аспірантуру пры кафедры беларускай літаратуры (1964–1967). Тут ён у 1971 г. абараніў кандыдацкую дысертацыю, напісаную пад афіцыйным кіраўніцтвам прафесара М. Р. Ларчанкі і пры непасрэднай кансультацыйнай дапамозе свайго земляка прафесара А. А. Лойкі. На філфаку знайшоў ён лепшую сяброўку на ўсё жыццё – жонку Ніну, якой, на жаль, ужо няма сярод нас. На філфак, дакладней – на беларускае аддзяленне, ён скіраваў сваіх дзяцей – дачку Вераніку (сёння рэдактар часопіса «Бярозка») і сына Аляксандра (сёння супрацоўнік аднаго з мінскіх выдавецтваў). Філфак па спецыяльнасці «Беларуская філалогія» закончыў унук Павел, які зараз паспяхова працуе ў выдавецтве «Чатыры чвэрці». На філфаку на самай запатрабаванай спецыяльнасці «Беларуская філалогія» займаецца ўнучка Каця…

Як бачым, на філфаку Саламевічаўскаму роду няма пераводу. Няхай і не будзе!

Таццяна Шамякіна
Славяна Шамякіна

АНІМІЗМ
(з матэрыялаў да «Тлумачальнага слоўніка славянскай міфалогіі»)

Анімізм [anima. *лац.* – душа] – характэрнае для архаічных часоў светаадчуванне, якое заключалася ў адухаўленні ландшафтаў, кліматычных з'яў, розных прадметаў; наданні ім чалавечых рыс, уласцівасцей; у цэлым пошук аналогій жыцця чалавека з жыццём прыроды.

Людзі першабытнага грамадства адухаўлялі літаральна ўсё: не толькі магутныя касмічныя сілы, зямныя стыхіі, атмасферныя працэсы, але і адметнасці рэльефу, расліннага свету, дробныя прыродныя аб'екты – раўчукі, валуны, дрэвы. Усё мела душу, магло, падобна чалавеку, адчуваць і дзейнічаць – нават знешне нежывыя, нерухомыя прадметы. Рэшткі такога кшталту ўяўленняў трывала захаваліся ў фальклоры. Так, беларусы вераць у магчымасць дрэў раз на год – на свята Купалля – размаўляць і перамяшчацца. Але сёння і навука пацвярджае старажытныя погляды: з дапамогай прыбораў даследчыкі даказалі наяўнасць у раслін своеасаблівай нярвовай сістэмы, дзякуючы якой яны актыўна рэагуюць (нябачна для людзей) на знешнія раздражняльнікі. Растуць крысталы, а ў Даліне смерці ў ЗША камяні нават перамяшчаюцца. Жывой і надзвычай інфармацыйна ўмяшчальнай істотай лічыцца вада (у беларускіх замовах яна нават мае ўласныя імёны Кацярыны ды Ул'яны). Больш за тое, сама планета Зямля, як пішуць сёння, – жывая істота, безумоўна, вельмі своеасаблівая. Яна помсціць за непачцівыя да яе адносіны, якія характэрны для людзей так званага «цывілізаванага грамадства». А вось нашы продкі ставіліся да ўсіх праяў прыроднага жыцця з павагай і беражлівасцю.

Кожны аб'ект прыроды мае душу – гэтым ён падобны да чалавека. У анімістычных уяўленнях рэалізуецца прынцып усеагульнай гармоніі: людзі адчуваюць сваю непарыўную сувязь, напрыклад, з раслінамі. Апошнія маглі быць і татэмамі. Так, у антычнай грэчаскай міфалогіі прыгажун Адоніс, каханы багіні Венеры, нарадзіўся ад Зеўса і дрэва Міры. Адваротны генезіс таксама распаўсюджаны: расліна – ад чалавека, бо ў яе пераходзіць яго душа (прыкладам, антычныя міфы пра самазакаханага Нарцыса або пра німфу Дафну, што адвергла каханне Апалона і ператварылася ў дрэва лаўр). Такога кшталту вераванні спрыялі пашырэнню сярод людзей імёнаў, якія паходзяць ад назваў дрэў, кветак (Міра, Ружана, Лілея, Маргарыта) [1, *20*].

Сувязь паміж чалавекам і раслінай ярка адбілася ў народнай культуры. У беларусаў быў звычай: калі бацькі аддавалі дачку замуж далёка ад дому, маці каля хаты саджала каліну і па яе росце, квітненні меркавала, як жывецца дачцэ ў далёкай староне. Дрэва нейкім таямнічым

чынам передавала інфармацыю. У сувязь чалавека і дрэва верылі і адукаваныя, інтэлігентныя людзі. Так, у некаторых мемуарах XIX ст. прыведзены цікавы факт: у сям'і Аляксея Аленіна, сенатара і Прэзідэнта Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў, быў звычай: калі нараджаўся сын, у яго гонар высаджваўся дубок. Дзеці і дубы раслі побач, хлопчыкі даглядалі свае дрэвы. Калі ж адзін з сыноў загінуў на Каўказе, яго дубок тут жа засох, і сям'я – яшчэ да афіцыйнага паведамлення – ужо ведала пра няшчасце. У народных казках і ў побыце нашых продкаў павялыя дрэвы, кветкі сведчылі, што герой ці гераіня памерлі або ім пагражае небяспека. У многіх народаў свету і па сёння жывы звычай саджаць дрэвы, каб ушанаваць нараджэнне дзіцяці: яблыню, грушу, каліну, кедр, сасну.

Анімізм у цэлым аказаў вялікі ўплыў на многія з'явы культуры. А менавіта:

1. Анімістычнае светаадчуванне – аснова метафарызацыі мовы. Дзейнічаюць тут, прычым адначасова, тры законы: а) аналогіі (ён увогуле важнейшы ў чалавечым мысленні); б) тлумачэнне менш вядомага праз больш вядомае; 3) імкненне да найбольшай выразнасці і ў той жа час да эканоміі моўных сродкаў. Напрыклад: «*чалавек ідзе*», «*дождж ідзе*», «*час ідзе*». Мова літаральна насычана такога кшталту метафарамі. І менавіта дзякуючы ім мова дастаткова эканомная: не патрэбна прыдумляць новыя словы для з'яў, якія ўнутрана аб'яднаны з іншымі падобнымі з'явамі. Але метафары ў мове ад доўгага, пастаяннага ўжывання як бы «зацёрліся», перасталі ўспрымацца ў іх першапачатковай выразнасці, экспрэсіі. Адной з задач паэзіі з'яўляецца якраз перыядычнае абнаўленне слоўніка агульнанацыянальнай мовы, укараненне ў ёй новых вобразных сродкаў.

2. Анімізм непасрэдна ўдзельнічаў у генезісе тропаў, без якіх проста не існуе слоўная мастацкая творчасць. Самы просты троп – параўнанне. Прычым у кожнага народа свая сістэма параўнанняў, вывучэнне якой дае даволі поўнае ўяўленне пра светаадчуванне, псіхалогію таго ці іншага народа. Так, у беларускім фальклоры маладая дзяўчына параўноўваецца з вярбой, калінай, рабінай, бярозай – дрэўцамі тонкімі, вытанчанымі, прыгожымі, як бы па самой сваёй прыродзе найбольш паэтычнымі, а з жывёльнага свету – з «лябёдушкай», бялюткасць якой сімвалізуе чысціню, або з зязюляй, што звязана з вясною, росквітам прыроды. У кітайскай паэзіі дзяўчына параўноўваецца з іваю, а ў індыйскай – з кароваю як увасабленнем усёй прыроднай прыгажосці.

Метафара і шмат якія яе віды – метанімія, перыфраз, адухаўленне, увасабленне, гіпербала і іншыя – маюць у сваёй аснове анімістычнае светаадчуванне – адухаўленне прыроды. Напрыклад: «*бура стогне*», «*раўчук спявае*». У прыродных з'явах шукаюцца аналогіі з чалавечымі пачуццямі, перажываннямі, дзеяннямі. У Максіма Багдановіча: «*Сонца ціха скацілася з горкі. // Месяц белы заплаканы свеціць*». Праўда, у сённяшніх маладых паэтаў-гараджан часам адбываецца замена паэтычных

сродкаў – з прыродных на урбаністычныя, тэхнагенныя. Гэта не ў традыцыях беларускай паэзіі, але, безумоўна, неабходна для абнаўлення нацыянальнай паэтычнай лексікі.

3. Анімізм паўплываў на фарміраванне паэтыкі фальклору, а ў далейшым і мастацкай літаратуры. У аснове так званага паэтычнага паралелізму ў фальклоры – парнасць уяўленняў, звязаных па частках, па катэгорыях дзеяння, прыкметах і якасцях. Прычым паралелізм можа быць і адмоўны. Напрыклад: «*Не белая лябёдачка // Ваду памуціла, // Няшчасную дзяўчыначку // Доля замуж заключыла*».

Прамы паралелізм часты ў рускіх песнях: «*Ах, кабы на цветы не морозы, // И зимой бы цветы расцветали. // Ах, кабы на меня не кручина, // Ни о чем бы я не тужила*». Паэтычны паралелізм характэрны і для прафесійнай паэзіі, у прыватнасці беларускай. У Янкі Купалы: «*Чорныя хмары па небе плывуць – // Чорныя думкі заснуць не даюць*».

Найбольш распаўсюджаны ў фальклоры і літаратуры двухсастаўны паралелізм, прыклады якога даюцца вышэй. Бываюць, аднак, не толькі дзве, а і тры, чатыры часткі, у тым ліку, у прыгожым пісьменстве («*Не ветер бушует над бором, // Не с гор побежали ручьи – // Мороз-воевода дозором // Обходит владенья свои*»). Але часта сустракаецца і аднасастаўны паралелізм як вытворны ад двухсастаўнага. Утвараецца ён наступным чынам: некаторыя сімвалы сталі настолькі звыклыя, што тая частка, дзе распавядаецца пра чалавека, апускаецца: чытачы і слухачы дадзенага кола культуры менавіта па вобразах здагадваюцца, пра што гаворка. Прыкладам можа быць вядомая руская народная песня (у яе, праўда, ёсць аўтар – Іван Сурыкаў) пра рабіну, што хоча да дуба перабрацца: пад вобразам рабіны хаваецца закаханая дзяўчына. Каліна ў беларускім фальклоры – сімвал цнатлівасці, чысціні, прыгажосці. Сокал, голуб, галубка, лебедзі ў вясельнай паэзіі – жаніх, нявеста. У кітайскай паэзіі адлятаючыя гусі – сімвал расстання людзей.

4. Паэтычны паралелізм, у сваю чаргу, стаў асновай шматлікіх сімвалаў у слоўнай творчасці, увогуле ў культуры. Так, у архітэктуры такая форма як піраміда напачатку імітавала гару, а потым стала сімвалам устойлівасці і ў той жа час іерархіі; стэла (абеліск) – сімвал сонечнага промня; купал – неба. Шмат сімвалаў нацыянальных, дзяржаўных. Так, арол – пачынаючы ад Рыма, Персіі, Візантыі, – сімвал дзяржаўнай моцы і прысутнічае ў геральдыцы краін, якія прэтэндуюць на імперскасць (ЗША, Польшча). Арол з двума галовамі (павернутымі на Захад і Усход) – герб «Трэцяга Рыма» – Расіі. Сімвалічнымі з'яўляюцца і шмат якія лічбы, даты. Гітлер невыпадкова пачаў вайну супраць СССР 22 чэрвеня 1941 г. – у самы доўгі дзень года: у спадзяванні на вечнасць Трэцяга Рэйха. А І. Сталін урачысты сімвалічны акт павяржэння сцягоў пераможанага ворага прызначыў на 24 чэрвеня, калі дзень пачынае скарачацца.

5. Некаторыя жанры фальклору і літаратуры маюць сваім вытокам анімізм. Так, загадкі можна разглядаць як своеасаблівыя тэсты, што рашалі маладыя людзі падчас ініцыяцыі: правяраліся іх інтэлектуальныя магчымасці – уменне праводзіць аналогіі паміж вельмі далёкімі паміж сабою з’явамі. Прыкладам: «*Сядзіць пані на каморы, а косы на падворы» (морква), «Без голасу, а вые; без рук, а абрусы сцеле» (завіруха), «Рук многа, а нага адна» (дрэва).* У загадках важная нават не фармальная адгадка. «Важным было валоданне культурнымі механізмамі захавання і перадачы інфармацыі, спосабаў кадзіравання карціны свету (КС), устанаўлення сэнсавай адпаведнасці паміж яе элементамі» [2, *69*]. Да адпаведных жанраў можна аднесці і байкі, дзе тыя ці іншыя жывёлы ўвасаблялі сабою адпаведныя чалавечыя рысы характару (прыкладам, ліса – хітрасць). Прычым у байках адбылося своеасаблівае змяшэнне анімістычнага і татэмістычнага светаадчуванняў. У рэлігійнай літаратуры анімізм своеасабліва выкарыстаны ў «Словах» Кірылы Тураўскага, дзе часта праводзіцца такая аналогія: вясна – адраджэнне прыроды – Вялікдзень.

6. Анімістычнае мысленне часам адчуваецца ў сюжэтах і вобразах твораў мастацкай літаратуры. Так, у адной з самых вядомых літаратурных казак – «Снежнай каралеве» Г. Х. Андэрсена – ёсць другі план, а менавіта філасофскі: твор гаворыць пра душу, яе несмяротнасць. Галоўная гераіня казкі Герда ў сваіх пошуках Кая трапляе ў дзіўны сад, дзе вечнае лета (нагадванне пра Рай), там кожная кветка распавядае ёй сваю гісторыю. Усе кветкі на самай справе – душы, якія ў алегарычнай форме расказваюць пра свой чалавечы лёс. Дэндралагічныя вобразы ўжываў нават Хрыстос у сваіх прытчах (прыпавесцях). Выкарыстаны Ім вобраз няплоднай смакаўніцы мае на ўвазе чалавека, які не падрыхтаваў сябе да Царства Нябеснага, не «вырасціў» душу (плод).

7. Ад анімізму паходзяць і рэлігійныя ўяўленні, перш за ўсё звязаныя з паняццем душы. Тут працэс развіцця чалавечай свядомасці ішоў наступным чынам. Ад шчырага адухаўлення прыроды, ад надання чалавечых якасцей раслінам ды жывёлам, ветру ды грому было недалёка да думкі, што дзеяннямі ўсіх прыродных з’яў кіруюць адпаведныя духі. Прасочым гэта на прыкладзе расліннага свету.

Спачатку дрэвы разглядаліся як самастойныя жывыя істоты, што маюць душу (на думку беларусаў, дрэвы ажываюць ў сакральны час – на Купалле). У далейшым дрэвы – усяго толькі жытло для духаў, якія адтуль ужо свабодна выходзяць, рухаюцца ў прасторы і зноў вяртаюцца дадому. У грэчаскай міфалогіі захаваліся імёны німфаў, наядаў, дрыядаў як духаў пэўных з’яў прыроды, крынічак, рэчак, розных дрэў, напрыклад, німфа Рэха – маці Ямба, у гонар якога названы паэтычны памер (а дзе гэтая Рэха жыве – ужо невядома); Дафна, што адвергла заляцанні самога бога Апалона, – дрэва лаўр. У славянскай міфалогіі русалкі, маўкі, ласкатухі,

багінкі, самадзівы практычна ўжо згубілі сувязь з адпаведнымі аб’ектамі прыроды і ўяўляюцца як самастойныя духі, для якіх увесь лес – храм. Але і над імі ёсць уладары, напрыклад лясун. А ў грэчаскай міфалогіі – Пан, надзвычай аўтарытэтны, шануемы, часта ў міфах згаданы, але ўсё ж – не алімпійскі бог. Больш высокі ўзровень – алімпійскія багіні флоры і фауны Дэметра і Артэміда. Маці Дэметры Рэя – паверхня зямлі, уласна прастора, а бабуля Гея – Зямля як планета. Так фарміраваліся ўяўленні пра розныя ўзроўні, іерархію духаў прыроды і багоў. Наяўнасць падобнай іерархіі сведчыць пра развітую міфалагічную сістэму, якую стварыў той ці іншы народ.

З анімізмам звязаны надзвычай багаты і разнастайны культ Прыроды ў нашых продкаў. Пра гэта сведчыць хоць бы той факт, што, нягледзячы на тысячагадовае панаванне хрысціянства, на атэістычнае XX стагоддзе, ён, гэты культ, захаваўся ў нашай свядомасці да сённяшняга дня. Няма такой вёскі ў Беларусі, дзе б тамтэйшыя жыхары не паказвалі падарожнікам і даследчыкам асаблівыя мясціны, звязаныя з нячысцікамі: вадзяніком, русалкай, балотнікам. Гэтыя вобразы часта згадваюцца ў паэзіі – у Янкі Купалы, М. Багдановіча, нават у дастаткова рэалістычнага Якуба Коласа (у «Новай зямлі»: «*Аж – зірк! На саменькай вадзе // Сядзіць хтось, выцягнуўшы ногі, // Над самай бухтай, такі строгі...*» Ясна, вадзянік). Усё гэта – праяўленне анімістычнага мыслення. Усе з’явы прыроды жывыя – жывыя да такой ступені, што персаніфікуюцца ў выглядзе пэўных істот, якіх звычайна называюць «вобразамі народнай дэманалогіі», або «духамі прыроды», або «духамі локусаў» [1, *22–28*]. Праўда, у славян духі прыроды ў некаторай ступені зліліся з культам продкаў. Акрамя таго, і цяпер для народа няма мёртвага ў прыродзе: жыве вера, што камяні растуць, што рабіна помслівая, што хатнія расліны рэагуюць на падзеі ў сям’і. Інакш кажучы, акрамя персаніфікацыі, метафарызацыі, сімвалізацыі, засталіся ў народзе анімістычныя ўяўленні больш ранняга характару.

ЛІТАРАТУРА

1. *Шамякіна Т. І.* Славянская міфалогія: курс лекцый. Мн., 2005.

Валерий Белокурский
Жанна Белокурская

ФЕНОМЕН МУДРОСТИ В ТРАДИЦИОННОМ БЕЛОРУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Словосочетание «народная мудрость» получило в современном обществе достаточно широкое распространение. Его часто можно встретить в различных изданиях научного характера, увидеть на страницах газет и журналов, услышать на научных форумах и в быту. Чтобы проникнуть в сущность данного понятия, народную мудрость следует рассматривать в тесном сопряжении с культурой и национальными особенностями огромных масс людей. Вместе с тем, между ней и массовой культурой, «образцы» которой сегодня агрессивно вторгаются в народную жизнь, существует серьезное отличие. Массовая культура создается для масс, но не творится ими. Поэтому массовая культура не является естественным и зрелым плодом глубинного процесса народной жизни. Она не способна сформировать высокие жизненные образцы, тиражируя лишь тип индивида-потребителя, так называемого «homo consumens».

Характеризуя народ как субъект традиционной культуры и ее своеобразной квинтэссенции народной мудрости, мы склонны придерживаться точки зрения, согласно которой этот субъект представляют трудящиеся массы. В исторической ретроспективе их культура проявляется преимущественно как крестьянская, простонародная, традиционная.

Многие исследователи связывают сегодня народную мудрость с различными жанрами устного творчества народа. В связи с этим отметим, что слово «фольклор», вошедшее в научный обиход с середины XIX в., переводится изначально как «народная мудрость», «народное творчество», «народное знание». Как правило, в большинстве трудов западных и отечественных ученых этот термин распространяется на все жанры устного народного творчества – былины, сказки, загадки, песни, заговоры, пословицы, поговорки и др. Более широкий взгляд на фольклор предполагает включение в него артефактов не только духовной, но и материальной культуры, таких, например, как гончарное и кузнечное дело, ткачество, вышивание, резьба по дереву и т. п. В результате феномен народной мудрости, заявляющий о себе в фольклоре, предстает в виде достаточно сложной системы духовных и материальных образований, уходящих своими корнями еще в родовую эпоху.

Большинство современных ученых феномен мудрости склонны связывать с глубоким умом человека, его богатым жизненным опытом. На этом также акцентируется внимание в ряде словарей белорусского и русского языков. Вместе с тем, подобное сопряжение указывает на то, что

истоки народной мудрости следует искать не в теоретико-познавательной сфере, а в сфере вненаучного, на уровне обыденного сознания. Последнее, выполняя познавательную, мировоззренческую, ценностную и другие функции, выступало как хранилище практического опыта, в котором обнаруживали себя жизненно важные ценности и нормы. Выкристаллизовываясь в русле обыденного сознания, народная мудрость представляла собой весьма сложный диалектический процесс, обусловивший в ходе осуществления людьми различных актов жизнедеятельности накопление и закрепление необходимых для них и последующих поколений образцов опыта. Крупицы этого опыта отбирались и отшлифовывались в сознании индивидов как отвечавшие здравому смыслу большинства людей, постепенно обретая при этом выразительную и удобную для запоминания форму. Народная мудрость заявляла о себе как о своде важнейших жизненных правил, касающихся всего универсума человеческого бытия, никогда не утрачивающих своей ценности во времени. Тем самым она не только сосредотачивала внимание человека на главном в эмпирической повседневности, но также создавала возможность увидеть целое и смысл за кажущейся дискретностью явлений и событий, проникнуть в диалектическую противоречивость всего окружающего. Это свидетельствовало о способности народной мудрости путем сопоставления различных явлений выделять в них посредством абстрагирования общие признаки и отбирать существенное: «*Скоры наспех людзям на смех*», «*Мера – ўсякаму дзелу вера*», «*Якой ракой плыць, такой і славай слыць*». Народная мудрость не только стихийно-диалектически отражала окружающий мир, но также содержала в себе оценку явлений и процессов действительности: «*З вялікай хмары – малы дождж*», «*Як наладзіш, так і ўзарэш*», «*На крутое дрэва трэба круты клін*». Обобщение тех явлений и процессов бытия, которые играли особо важную роль для социального субъекта, поднимало народную мудрость до высот общечеловеческих императивов. В первую очередь это касалось нравственной сферы. Так, с глубокой древности у народа подвергались осуждению жестокость, вероломство, жадность, зависть, трусость, лживость и другие нравственные пороки: «*Не так бойся чорта, як ліхога чалавека*», «*Завісць не пойдзе ў карысць*», «*Хто салжэ, таму веры няма*». Народная мудрость противопоставляла всему этому требование сострадания, отзывчивости, великодушия, доброты, честности: «*Шчыраму сэрцу і чужая болька колка*», «*Лiтасць да неба даводзіць*», «*Што сказаў, то і святое*». Все это свидетельствует о том, что генезис народной мудрости представляет собой поток сложных диалектических взаимопревращений материального и идеального на основе постоянно развивающейся общественной практики. Идеализация материального выступает в ней своеобразным переводом результатов практического опыта социума в русло предельно сжатых и отточенных обобщений,

обретавших форму пословиц, поговорок, загадок и т. п. Материализация идеального, в свою очередь, позволяла членам социума впоследствии «опредмечивать» эти зерна народной мудрости в новых практических действиях.

Возникнув и развиваясь в русле общих закономерностей развития обыденного сознания, в том его слое, где обнаруживается тенденция к преодолению эмпирии, народная мудрость не столько стремилась к выявлению новых гносеологических возможностей обыденного сознания, сколько, поднимаясь в своих обобщениях и выводах над житейским эмпиризмом, тяготела к формированию нравственных, эстетических, ценностных, мировоззренческих и других ориентиров в многообразной человеческой жизнедеятельности. Истины народной мудрости предлагали те образцы, которые принято называть в народе подлинными истинами жизни. В своем бытийствовании они были неотделимы от правды: «*Праўда добрымі людзьмі жыве*», «*На людзях праўда праўдзіцца*», «*Праўду гаворыць не язык, а душа*».

Таким образом, не совпадая, в силу своей специфики, с конкретными формами общественного сознания, такими, например, как мораль, философия, право, народная мудрость вместе с тем включала нравственные, философские, эстетические и другие элементы общественного сознания в свое синкретическое русло, преломляя их через призму здравого смысла и направляя человека по пути правды, добра и красоты.

Александр Горбачев

СЕМЬЯ И СВОБОДА: МУЖСКАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ (ИНФОРМАЦИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ ДЛЯ ФОЛЬКЛОРИСТОВ)

Для фольклора тема «семья и свобода» не является близкой. Устное народное творчество, будучи выражением ментально женского начала, разобщает эти феномены главным образом вследствие своей индифферентности к концепту свободы. Например, в русских пословицах он представлен как «воля» и наделен скорее негативной, нежели позитивной коннотацией: *«Не в воле счастье, а в доле»* [2, *409*], *«Воля портит, а неволя учит»* [2, *410*], *«Неволя крушит, а воля губит. Не бойся неволи, а бойся воли»* [2, *410*], *«Воля и добрую жену портит. Воля и добра мужика портит»* [2, *410*] и т. д.

Еще более показательно то, что в собрании русских пословиц В. И. Даля в тематических рубриках, посвященных семейным и родственным отношениям («Семья – Родня», «Муж – Жена», «Дети – Родины», «Род – Племя», «Свадьба» и др.), редко заходит разговор о свободе и практически отсутствуют положительные отзывы о ней. Вот

примеры пословиц такого рода: *«Кто жене волю дает, тот сам себя обкрадывает»* [1, *113*], *«Дал муж жене волю – не быть добру»* [1, *113*]. С точки зрения фольклора, для семейного человека ценность свободы сомнительна и ничтожна, а сама свобода опасна. Поэтому представление о ней в рамках устного народного творчества оказывается поверхностным. Напрашивается вывод, что проблема свободы интересует не столько фольклор, сколько более высокие формы культуры, которые возникли на основе фольклора и после него.

Между тем соотношение «семья и свобода» крайне важно для понимания такой ключевой экзистенциальной ценности, как смысл жизни, или счастье. Насколько необходима свобода в семье? Не мешает ли семья свободе? Не расплачивается ли человек свободой за право иметь семью? Эти и другие подобные им вопросы требуют ответа и, безусловно, несут в себе смысложизненный заряд.

Свободу любят многие. В глубине души – все: кто же против свободы? Проблема в том, что понимают ее единицы. А без понимания она превращается либо в беспредел, либо в тесную камеру, что, в сущности, одно и то же, хотя может казаться разным.

Сложнее всего уяснить противоречивость свободы. Что делать, если много свободы – беспредел, мало – камера? Как определить меру?

Свободен не тот, кто поступает так, как хочет сам, потому что он раб своих прихотей. Есть такая зависимость, в обостренной форме переходящая в навязчивое состояние, которое можно назвать болезнью несвободы. Свободен и не тот, кто поступает, как хотят другие люди, сколь угодно авторитетные, однако не понимающие свободы.

Но что значит понимать свободу? Ведь, согласно расхожим убеждениям, правда у каждого своя, а истину не знает никто; сколько людей, столько мнений. Если нам важна по-настоящему мужская точка зрения, отбросим прочь подобные образцы женской логики. Даже если такого рода представлений о правде и истине сплошь и рядом придерживаются мужчины.

Понимание свободы начинается с вопроса: что такое быть свободным? Это означает прежде всего умение поступать не так, как хочется тебе или кому-нибудь, а так, как надо, как правильно. Тут есть нюанс: свобода не отрицает наших желаний, но требует, чтобы они были разумными, или правильными.

Семья, например, – это правильно? Конечно, ведь она утверждает жизнь и укрепляет ее. Следовательно, здесь и свобода. Не называть же ею разрушение и уничтожение жизни. Кроме того, свободными в одиночку не бывают. Одинокий (отчужденный) индивид, полнокровно не включенный в отношения, которыми структурируется человеческая жизнь, – раб своего одиночества. С этого места можно и поподробнее.

Индивидуальность каждого из нас составляется из отношений, в которые мы вступаем. Качество отношений обеспечивает качество индивидуальности. Отсюда вытекает, что без полноценных отношений нет полноценного человека.

Сразу нужно оговорить два чрезвычайно важных обстоятельства. Во-первых, способностью к отношениям обладает только человек. В природе все проще: там царят взаимодействия. Во-вторых, отношения существуют между людьми и ради людей. Отношения «человек – животное» или «человек – вещи» являются проекцией отношения человека к человеку. Например, пейзажная лирика – это отношение поэта не к пейзажу, а к людям (читателям), выраженное через художественное описание пейзажа.

Отношения представляют собой форму актуализации социальной деятельности, инструментом которой служит человеческая (вербализованная) психика. Отношения организуются по принципу психического доминирования, или власти. Они включают в себя субъектную (руководящую) и объектную (подчиненную) стороны. Отношения развиваются за счет дисбаланса между этими сторонами. Их равенство лишает отношения стимула. Точнее, равенство сторон отношения, возможное лишь как равенство между его субъектом и объектом, упраздняет разделение на субъект и объект и тем самым ликвидирует собственно отношение. Поэтому призывы придерживаться равенства в отношениях имеют исключительно психологическую мотивированность и являются философски бессодержательными.

Отношения, взятые в их совокупности, образуют сложную структуру, в которой выделяются иерархические уровни, типы и виды. Иерархия отношений означает не только приоритет одних из них над другими, но и необходимость каждого более низкого уровня, типа и вида отношений для каждого более высокого. Иными словами, более простые отношения составляют инфраструктуру (необходимое условие существования) более сложных. Кроме того, по мере продвижения вниз по иерархической лестнице отношений возрастает степень отчуждения человека сначала от себя, а затем и от других людей.

Иерархия отношений также означает наличие их главенствующего компонента, который отличается предельной сложностью и поэтому максимальной насыщенностью иллюзиями и ошибками, возникающими при его актуализации. Любой отношенческий феномен ценен в собственном качестве, однако в конечном итоге его ценность измеряется степенью приближенности к иерархической вершине.

На этой вершине находится отношение к себе. Его доминирование в структуре отношений является абсолютным, поэтому в отношении к себе объединены уровневый, типовой и видовой параметры.

Приоритетный статус отношения к себе обусловлен возможностью его трансформации в самопознание – высшую форму отражения.

Самопознание позволяет не просто представить субъект объектом, но и понять себя, абстрагировавшись от субъектности, преодолев ее и вместе с тем сохранив ее присутствие в границах асимптотического (минимального, несущественного) преобладания объектного над субъектным и, следовательно, объективного над субъективным.

Самопознание является гносеологическим абсолютом. Оно универсально, его актуализация предполагает наличие способности к познанию действительности. Проще говоря, самопознание выступает авангардной частью познания мира (универсума), которое представляет собой высший смысл жизни человека.

Из сказанного вытекает, что познание (понимание) выше отношения и что самопознание (понимание себя) выше отношения к себе. Однако необходимость оставаться в рамках анализа структуры отношений обязывает нас обратить внимание на их средний уровень – межиндивидные отношения. Их репрезентируют три типа отношений.

Во-первых, любовь – отношение между мужчиной и женщиной, основанное на перспективе рождения жизнеспособного потомства. Прочие номинации – «любовь к работе», «любовь к родине», «любовь к природе», «любовь к животным» и т. д. – являются метафорами любви и уводят от понимания ее сути. Путаница возникает также в том случае, если любовью называются отношения между мужчиной и женщиной, не достигшие любви. По отдельности оба пола несамодостаточны, и лишь через любовь мужчина и женщина восполняют друг друга до человека. Любовь является самым сложным (наиболее богатым противоречиями) типом межиндивидных отношений. Она – наименее отчужденное отношение между полами и между людьми в целом. Все межполовые отношения, которые находятся за пределами любви, соответствуют классификационным разрядам, расположенным ниже ее. Полемически заостряя этот тезис, заметим, что всякие отношения между мужчиной и женщиной, кроме любви, представляют собой войну полов, в которой нет и не может быть победителей.

Во-вторых, родство – отношение, основанное на биологической идентичности. Степень родства прямо пропорциональна степени биологической идентичности. Родство – начальная школа любви, однако оно вместе с тем является серьезным препятствием для любви и первым приходит ей на смену при ее капитуляции. Родство крепится потребностью человека в продолжении рода и ослабляется эгоистическими устремлениями участников этого отношения. Занять ведущее место среди межиндивидных отношений родству мешает его инцестуальная составляющая, актуализация которой разлагающе воздействует на мораль, ограничивает биологическую вариативность и тем самым существенно снижает жизнеспособность человечества. Семейные отношения в своей основе являются родственными, а укрепляют их в лучшем случае любовь

плюс витальные (психико-телесные) ценности, в худшем – витальные ценности без любви.

В-третьих, дружба – отношение между людьми одного пола, основанное на общности мировоззрений. Половая дифференциация не принципиальна для дружбы, поэтому между мужчиной и женщиной отношение этого типа не возникает. За дружбу между полами обычно принимают приятельство, товарищество, партнерство и т. п. отношения, которые не дорастают до дружбы и, как максимум, оказываются отдаленными предшествиями любви. Кроме того, половая дифференциация предполагает различие в высших смыслах жизни у мужчины и женщины, что, несомненно, является мировоззренчески значимым. Поэтому мировоззренческая общность полов не настолько кардинальна, чтобы образовать основу дружбы. А отсутствие основы отношения исключает возможность его актуализации. Мужская дружба прочнее женской, потому что высший смысл жизни мужчины – познание – обладает более мощным мировоззренческим потенциалом, чем высший смысл жизни женщины – любовь. Однополая природа дружбы свидетельствует о присутствии в ней жизнеотрицающего момента и обусловливает ее низовое положение на шкале межиндивидных отношений.

Непосредственно за дружбой находится последний уровень отношений – общественные отношения. Они возникают между людьми, принадлежащими к одной либо разным социальным общностям. Типологическая структура общественных отношений двучленна. Их верхнюю ступень занимают сословные отношения. Они основаны на имущественной дифференциации и представлены такими видами, как классовые, профессиональные, кастовые и т. п. отношения. На нижней ступени располагаются этнические отношения [*1] , основанные на биологической дифференциации. Их видами являются расовые, национальные, родоплеменные и т. п. отношения.

Приведенная классификация представляет собой формулу отношений, из которых составляется индивидуальность человека – основа его свободы. Отвлечемся от первого и третьего уровней этой структуры: рассуждения о них выходят за рамки нашей темы. А второй проанализируем, уделив пристальное внимание тому, без чего не строится счастливая семья, т. е. семья, в которой и благодаря которой человек обретает свободу.

Счастливая семья начинается с любви и крепится ею. Благополучная – с материального (точнее, витального) расчета, который ее цементирует. Не будем путать счастье с благополучием, иначе мужская точка зрения лишится одной из своих опор. Сойдемся на том, что благополучие, довольство, материальный достаток и т. п. – предпосылки счастья, его необходимые условия, но не само счастье. Без них нет счастья, но и они –

не счастье. Кто с этим не согласен, тот защищает свое право быть несчастливым, будучи благополучным, довольным жизнью.

Любовь – это духовная надстройка. Ее основой служит половой инстинкт, который есть и у животных, не ведающих любви. Без здорового полового инстинкта любви не будет, однако и с ним одним ее не достичь. Любовь не может возникнуть без усилий ума и души, иначе говоря, без воспитания чувств. Она «нечаянно нагрянет» лишь к тому, кто внутренне подготовлен к ней (вот, между прочим, ключ к тайне любви с первого взгляда).

Воспитание чувств происходит на примере жизни близких и знакомых людей, в первую очередь и главным образом – родителей, а также через культуру: книги, кино, театр, музыку и т. д. Целью воспитания чувств является формирование идеала любви, т. е. идеала будущего избранника либо избранницы плюс идеала отношений с этим единственным и неповторимым человеком.

Законы любви суровы. Нет идеала – не будет и любви. Есть идеал – тогда он должен быть скорректирован реальностью, а не оторван от нее. Грамотное выстраивание идеала учитывает понимание того, что такое человек твоего собственного и противоположного пола, что такое отношения, что такое любовь, зачем она нужна и т. п. Можно ведь сформировать идеал, который нигде, кроме мечтательной головы, не водится. В этом случае будет иметь место элементарная недоработка.

Идеал не обманешь. Сколько конструктивного, высококвалифицированного труда вложено в него, столько получится любви. Ссылки в этом деле на судьбу, везение-невезение и прочее – детский лепет и аргумент духовных бездельников. Работать надо ради любви, умом и сердцем работать, иждивенчество тут не пройдет! Причем работать совершенно бескорыстно: это духовная сфера, здесь усилия колоссальны, а награда единственная – ее величество любовь. Хрупкая, ранимая, требовательная, всепоглощающая. Исчезающая при попытках вооружить ее властью и тем самым заменить отношениями попроще. С ней морока; правда, без нее – не жизнь, одно прозябание.

С чего начинается любовь? С интереса к конкретному человеку противоположного пола. Интерес, или неравнодушие, может быть как положительным, так и отрицательным. Народная мудрость по этому поводу гласит: *«Любовь зла...»* [1, *191*], не проявляя особой щепетильности и не разделяя любовь и ее предисловие. Интерес неглубок, поскольку не порождает ни обязанностей, ни ответственности. Каждый из нас переживает его огромное множество раз, и почти никогда он не перерастает во что-либо серьезное. Поэтому человеческая память плохо хранит впечатления, вызванные интересом.

Вторая, более высокая стадия любви – симпатия, или увлечение. Это состояние души не столь частое, как предыдущее, оно несет с собой

позитивные эмоции, но обольщаться не позволяет. Обязанности и ответственность минимальны, хотя они есть. Симпатия предполагает совпадение интересов, вкусов, привычек, стиля поведения и т. п. Испытывающий чувство симпатии передает его словами: «Он (она) мне нравится». «Нравится», заметим, а не «люблю». Недолет.

Наконец, высшей индивидуальной (речь пока только о ней) стадией любви является влюбленность. Она включает в себя обе предыдущие стадии, встречается гораздо реже каждой из них и представляет собой максимальную потребность в другом человеке – потребность быть с ним единым существом.

Дошли до влюбленности. Где же любовь? Секрет в том, что индивидуального уровня для нее недостаточно. Любовь – отношение, следовательно, в ней присутствуют две стороны. Любовь представляет собой отношение взаимной влюбленности двух людей противоположного пола, причем это отношение, как было отмечено выше, должно иметь перспективу здоровой биологической репродуктивности.

Тезисно расшифруем сказанное и обозначим следствия из него:

1. Кардинальной предпосылкой существования любви является возможность произвести на свет детей (хотя для того, чтобы они родились, любовь не обязательна, достаточно биологических факторов). Поэтому так важна семья – наиболее благоприятная среда для любви и воспитания подрастающего поколения. Биологическая целесообразность любви заключается в ее оптимальной пригодности для рождения и жизни физически и психически здорового потомства. Любовь ценна сама по себе только потому, что за ней стоит продолжение человеческого рода, эстафета генного бессмертия. Если же в демографической перспективе отношений между мужчиной и женщиной маячат их два могильных холмика, то перед нами все, что угодно, кроме любви, которая, безусловно, призвана утверждать жизнь.

2. Для любви необходима взаимность. Безответная любовь есть, но она недолговечна. Почему? Потому что в отношениях наличествует закон эквивалентности эмоциональных вложений. Если усилия одной стороны не поддерживаются другой, то вскоре такая любовь либо гаснет, либо перерождается в упоение собственной принципиальностью.

3. «Половинками» любви могут быть только мужчина и женщина. Однополая любовь – миф. И пусть ее сторонники заявляют о привязанности, влечении, партнерстве между собой, но не о любви. От однополых отношений детей не будет, а о двух могильных холмиках и о жизнеутверждающей сути любви уже говорилось.

И самое главное. Ни один человек не может быть счастливым без любви. Ее просто нечем заменить. Все блага жизни, кроме нее, оказываются «заменой счастию», как выразился А. Пушкин. Кстати, в его романе «Евгений Онегин» любовь изображена так глубоко и точно, как ни

в одном другом произведении мировой литературы. На то А. Пушкин и гений. Жизнь без любви великий поэт охарактеризовал как *«горе, неотразимое ничем»* [3, *43*]. Категорично? Да. Зато верно. Если любовь – счастье, то без любви – тоже счастье, что ли?

Любовь является высшим смыслом женской жизни и необходимым условием актуализации высшего смысла мужской. Высшим не означает единственным. Все, что человек делает, несет в себе смысл. Однако все смыслы выстраиваются в целостную картину счастья, если любовь есть, и наоборот, если ее нет. Без любви счастливых людей не бывает, ни женщин, ни мужчин. Она – первый шаг к свободе.

Свобода, как следует из написанного выше, – это не свобода от людей, а свобода вместе с людьми. Существенное добавление: с близкими людьми. Но, помня и заботясь о них, нельзя забывать о себе [*2]. Умение жить для себя – ключ к свободе. Что же оно означает?

А то, что обрести близких людей – это еще полдела. Все может начинаться замечательно: любовь, брак, дети. И в один не самый прекрасный день окажется, что люди, которыми ты себя окружил, твои самые близкие, родные, закабаляют тебя. Не спрашивай с них, причина в тебе. Точнее, в твоем неумении жить для себя.

Умение на то и умение, что ему приходится учиться. Те, кто не хочет этого делать, обречены на несвободу. Формула жизни одних до боли знакома: «Живу для семьи, для детей». Что в ней содержится? Всего-навсего то, что человеку выгодно (только не нужно интерпретировать выгоду вульгарно, она бывает и высокой) жить для семьи, для детей. Фактически это жизнь ради близких людей, вернее, выполнение за родственников неприятных, хотя и посильных для них дел ради получения повода манипулировать ими. Подмена очевидна: любовь (и с ней свобода) вытеснена родством, оснащенным властолюбием.

Таков альтруистический сценарий горя и несвободы. Есть еще эгоистический. Эгоист тоже не умеет жить для себя, хотя ему кажется, что он только этим и занимается. Но у него не жизнь для себя, а существование за счет отношений с близкими, испытание ресурса их терпения и в перспективе – одиночество: ни счастья, ни свободы.

Итак, и альтруисты, и эгоисты не правы и сущностно идентичны, поскольку их стратегической целью выступает власть (психическое доминирование). Те и другие не прилагают необходимых усилий для того, чтобы в их жизни восторжествовала любовь, и предпочитают духовно более легкие пути. Живешь для семьи и для детей? – это потому, что не умеешь жить для любви, потому, что жертвовать собой хотя и трудно, однако проще, чем любить. Живешь за счет отношений с семьей, с детьми? – и это проще любви, тем и соблазнительно.

Жить для себя – значит жить для любви. Поднявшись до этой планки, человек начинает отчетливо видеть, что нужно делать ему, чтобы не

паразитировать на жизни родственников, а что поручить своим ближним, чтобы не развивались их властные амбиции (семейная тирания – первый враг свободы). Тем же детям – отличный пример: наблюдая счастливого родителя, они будут стремиться подражать ему. Возникнет драгоценнейший позитивный эмоциональный контакт и между родителями, и между поколениями, и внутри их. Другой свободы в межиндивидных отношениях нет.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. Политические, правовые, религиозные и т. п. отношения являются не типологическими, а гибридными, потому что они мотивированы сословными и этническими отношениями, т. е. производны от них.

*2. Дуалистическое совмещение противоположностей («с одной стороны, забота о близких, с другой – о себе») не означает умения жить для себя и не является устойчивым, поскольку такая амбивалентность на поверку оказывается замаскированным предпочтением альтруизма либо эгоизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пословицы русского народа: Сборник В. И. Даля: в 3 т. М., 1996. Т. 2.
2. Пословицы русского народа: Сборник В. И. Даля: в 3 т. М., 1996. Т. 3.
3. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / сост. Б. В. Томашевский. Л., 1978. Т. 5.

Іна Блусянкова

ПРАБЛЕМА МОВЫ І КУЛЬТУРЫ КАРАІМАЎ ЯК ЗНІКАЮЧАГА ЭТНАСА

Дваццатае стагоддзе з яго войнамі і сацыяльнымі наступствамі, глабалізацыйнымі працэсамі нанесла ўдар па малых народах і паставіла іх на мяжу поўнага знікнення. Так, караімы занесены ў Чырвоную Кнігу ААН як адзін з самых малалікіх народаў на планеце. Даследчык С. М. Шапшал адзначае, што да канца XIX ст. ва ўсім свеце налічвалася не больш 16 тысяч караімаў; агульная колькасць іх у Расіі ў 1910 г. складала 12 тысяч, а па перапісе 1989 г. – 2803 чал. У наш час налічваецца каля 2000 крымскіх караімаў; на Ўкраіне пражывае 1100 чал. [5, *7*]. Караімскія суполкі сустракаюцца ў Літве (0,01% ад усяго насельніцтва) і Польшчы.

Як і калі караімы трапілі на тэрыторыю ВКЛ, дакладна вядома з гістарычных крыніц. У Вялікім княстве Літоўскім караімы згуртаваліся ў 1397–1398 гг., калі князь літоўскі Вітаўт Вялікі пасля паходу ў Крым

прывёў адтуль некалькі соцен караімскіх і татарскіх сем'яў. Палонныя былі паселены ў Троках (каля Вільнюса), у Луцку, у Галічы і каля Львова. У народных казках, легендах захавалася павага да «Ватат-бію» – князя Вітаўта, да адважных і мудрых продкаў сучасных літоўскіх караімаў, якія служылі ў княжым замку на возеры Гальве і займалі там высокія дзяржаўныя пасады [6]. На Беларусі цяпер сустракаюцца толькі адзінкі гэтага знікаючага народа.

Слова «караім» мае два значэнні – паняцці рэлігіі і народнасці. Караімы (літаральна – людзі Пісання) – секта, якая ўзнікла ў пачатку VIII ст. у Багдадзе з цюркскіх плямёнаў Хазарскага каганата, якія прынялі караізм. Яе дактрына заснаваная на звароце да Бібліі як адзінага кіраўніцтва ў паўсядзённым жыцці, пошуках у Пісанні ўтоеных указанняў на блізкі канец свету. У VI–VII ст. караімы ўтварылі ва Ўсходняй Еўропе магутную дзяржаву, якая займала тэрыторыю Прыкаспійскіх, Прычарнаморскіх стэпаў і Крым. У перыяд росквіту хазарскай магутнасці шэраг народаў Усходняй і Цэнтральнай Еўропы быў у іх падначаленні і плаціў даніну.

Крымскія караімы з'яўляюцца нашчадкамі хазарскай культуры і цюркскіх традыцый. У мінулым караімы – жывёлаводы, вінаградары, садоўнікі, рамеснікі, гандляры, ваяры. Заняткі народа адлюстроўвалі прозвішчы: напрыклад, *Байрактар* – сцяганосец, *Сарач* – шорнік, *Койчу* – чабан, *Арабаджы* – вознік, *Таббах* – гарбар, *Аттар* – аптэкар і інш. Знешне яны падобныя да хазар: цемнавалосыя, з чорнымі вачыма, смуглай скурай, з густым валасяным покрывам, сярэдняга росту, каржакаватыя. Цікавай з'яўляецца і караімская мова, якая, як лічыць даследчык У. Аляксееў, адносіцца да кыпчакскай групы цюркскіх моў. Па фанетычных, граматычных і лексічных асаблівасцях яна блізкая да адной з найстаражытнейшых цюркскіх моў – палавецкай, а з сучасных – да кумыцкай, карачаева-балкарскай, крымска-татарскай і іншых кыпчакскіх моў [1, *77*]. Даледчык Ю. А. Палканаў адзначае, што, пачынаючы з XX ст., для запісу караімскага тэксту выкарыстоўваецца караімскі алфавіт, заснаваны на рускім алфавіце. Ён адрозніваецца ад апошняга наяўнасцю дадатковых літар *аб*, *у* (з умляўтам) і адсутнасцю літар *е*, *щ*, часта для цвёрдага вымаўлення зычных ужываецца цвёрды знак (ъ).

Важнай падзеяй у моўнай культуры з'явілася выданне акадэмічнага «Караімска-руска-польскага слоўніка» на 17400 слоў (пад рэдакцыяй Н. Баскакава, А. Зайанчоўскага, З. Шапшала) у 1974 г. і «Нарыса граматыкі караімскай мовы (крымскі дыялект)» – у 1976 годзе [4, *36*].

Традыцыйна-бытавая культура крымскіх караімаў – гэта своеасаблівае спалучэнне іудзейскіх і мусульманскіх (татарскіх, хазарскіх) традыцый. Караімскія хаты будаваліся ў вызначаным усходнім стылі. Абавязковай іх прыналежнасцю былі два падворкі: белы – са склепам, студняй, альтанкай, абвітай вінаграднікам, і чорны, прызначаны для

свойскай жывёлы. Характэрнай рысай жылля была наяўнасць печы (тандура), размешчанай пасярод пакоя. У тандурах пяклі хлеб, ляпёшкі, гатавалі ежу, а ўзімку грэліся, пасеўшы вакол іх. У шматлікіх хатах меліся парадныя пакоі, у якіх захоўваліся куфры з вопраткай, тканінамі і кухонным посудам [7]. Даследчыкі адзначаюць, што жыццё караімак падобнае да жыцця мусульманак, таму што адасобленае ад усіх. На ўрачыстасцях жанчыны знаходзіліся асобна ад мужчын, нявеста не паказвалася перад сваім жаніхом аж да самога вяселля. І ўсё ж, у параўнанні з мусульманкамі, караімкі карысталіся большай воляй, мелі права голасу на радзе Джамата (суполкі) і да іх слоў прыслухоўваліся. У адной з караімскіх легенд гаворыцца аб жанчыне Шастак-Апай, па радзе якой Джамат, каб абараніць крэпасць, выпусціў кошыкі з пчоламі на галовы ворагаў. Так пчолы выратавалі старажытную крэпасць Кырк-Йэр [2, *16*].

Нацыянальныя асаблівасці выяўляюцца і ў караімскай кухні, якая заўсёды славілася сваімі стравамі і шырока вядома за межамі Крыма. Гэта, напрыклад, знакамітыя караімскія піражкі «эт айакълакъ», пірог з сырога мяса «кобэтэ», «чыр-чыр» – чабурэкі; «хамурдолма» – мініяцюрныя, памерамі з напарстак, пяльмені; «сарма» – галубцы з вінаграднага лісця; «къавурма» – жаркое з мясам і чарнаслівам; «имам-балды» – соўс з баклажанаў, абсмажаных з іншай гароднінай і травамі.

Адметныя малочныя стравы: «къаймак» – плеўка, адмысловым спосабам прыгатаваная з малака, «къашкъавал» – сыр авечы; салодкія стравы: «балы-бадем» – маленькія піражкі з мёдам і арэхамі, «акъалва» – белая халва з арэхамі, «хазар халвасы» – хазарская памінальная халва. Шырока вядомыя напоі: «буза» (махсыма) – хмяльны напой з проса, караімскія віна і «къошаф» – узвар з садавіны. Выдатная даследчыца караімскай кухні Э. І. Лебедзева адзначае, што сапраўдная караімская гаспадыня імкнулася пачаставаць смачнай ежай кожнага, хто ўваходзіў у хату, бо лічылася, што гэта прыносіць шчасце сям'і. У гераічным эпасе «Гулюш-Тота» Д. Лопатто апісана, як па-майстэрску прыгатаваныя караімскія стравы дапамаглі звабіць, накарміць праціўніка і абараніць крэпасць [3, *22*].

Шматлікія звычаі, абрады караімаў сваімі каранямі зыходзяць у глыбокую даўніну. Некаторыя з іх захавалі сваё значэнне і цяпер, але, на жаль, сёння мы маем дакладныя звесткі толькі аб сямейна-бытавой абраднасці караімаў. Захаваўся песенны фальклор у выглядзе калыханак, а таксама малыя жанры фальклору, пераважна прыказкі, якія з цягам часу трансфармаваліся і сталі амаль што сапраўдна беларускімі: *«Жонка выдатная – муж апрануты прыстойна»*, *«Дрэнны кравец з сваёй кішэні дакладзе»*.

Радзіны. Немаўляці дарылі сырое яйка, купалі першы раз ў салёнай вадзе, галаву мылі жаўтком. Маці і дзіцё асабліва засцерагалі 40 дзён пасля

родаў (тое ж ва ўзбекаў, казахаў, кіргізаў). Асаблівае месца адводзілі драўлянай калысцы, акружанай арэолам забабонаў. На восьмы дзень пасля нараджэння хлопчыка святкавалі абразанне, якое ўвасабляла прыняцце веры па Старым запавеце. Абрад вядомы таксама ў мусульман і іўдзеяў, захаваўся ў асобных хрысціянскіх суполках. У гэты дзень газзан даваў імя хлопчыку. Пры адсутнасці ў сяле газзана абрад праводзіў мула. За святочны стол садзіліся мужчыны, пасля іх – жанчыны. У наш час абрад знік.

З’яўленне дзяўчынкі святкавалі праз 14 дзён пасля нараджэння. Газзан даваў ёй імя, пасля чаго садзіліся за трапезу. Па старажытным павер’і немаўля не пакідалі надоўга без імені, і да афіцыйнага абраду, калі газзан павінен яго даць, ужо звалі этнічным імем або мянушкай. Адгэтуль дваістасць імёнаў. Для выратавання цяжка хворага дзіцяці сваякі або сябры «куплялі» яго і давалі новае імя, каб падмануць злога духа. Пасля адужання дзіця заставалася ў сям'і з новым імем. «Тыя хто набылі» таксама лічыліся бацькамі і ўдзельнічалі ў далейшым яго лёсе.

Вяселле. Для яго патрабаваліся паўналецце, узаемазгода, агульнаэтнічнасць, адсутнасць забароненага сваяцтва. Стараліся браць шлюб з прадстаўнікамі далёкіх родаў. У мінулым дазвалялася жаніцца з блізкімі па крыві цюркскімі плямёнамі пры ўмове прыняцця імі караімскай веры. Дазвалялася шматжонства, але да XX ст. яно стала рэдкім.

Пачыналася вяселле заручынамі (пасля чаго нявеста не магла прамаўляць імя жаніха), папярэднімі падарункамі – *«хонжа»* і вечарам кройкі пасагу ў хаце нявесты. Вяселле *«той»* доўжылася сем дзён і ўключала дзявочы вечар у хаце нявесты і халасцяцкую гулянку ў жаніха; купанне нявесты, наведванне лазні жаніхом; складанне шлюбнай дамовы; апрананне нявесты і жаніха, шлюб. Жаніх з сябрамі галілі галовы. Нявесце фарбавалі хной валасы і пазногці, выкладвалі локаны – *«зилиф»*, якія адрознівалі жонку ад маладзіцы і ўдавы. Абрады суправаджалі музыка, песні, пачастунак, збор сродкаў для бедных. На сёмы дзень пасля шлюбу, у вечар падарункаў, малады муж цалаваў матцы руку і дарыў ёй футра. У выездзе жаніха ў лазню на конях, вяртанні баявым строем са стралянінай і скокамі бачны водгаласы абраду выкрадання нявесты. У шлюбнай цырымоніі выкарыстоўвалі белы войлак або шкуру (як і кумыкі, кызыльцы, баяты; у беларускай традыцыі кажух, вывернуты поўсцю наверх, – сімвал плоднасці і багацця). У наш час вяселле караімаў спрасцілася. Захаваўся звычай ставіць маладых на шкуру і пасыпаць манетамі і збожжам. Амаль згублена рэлігійная абраднасць.

Пахаванне. Хавалі ў драўлянай труне з рукамі, выцягнутымі ўздоўж цела. Прытрымліваючыся выразу «*як прыйшоў у целе, так прыйдзецца і сыйсці»*, у труну не клалі каштоўнасцяў – гэтая адметнасць істотна адрознівае звычаі караімаў ад хазар, якія складвалі ў надмагільныя курганы вялікую колькасць каштоўнасцей. На нашу думку, у гэтым

прасочваецца пераход да хрысціянізацыі караімаў. Уначы ля труны гарэлі свечкі. Адпявалі пры зачыненай труне. Блізкія не дакраналіся да нябожчыка. У хаце і на могілках газзан выконваў жалобныя песні *«кына»* і памінальную малітву на роднай мове. Усе былі з пакрытымі галовамі. Магіла была арыентавана з поўначы на поўдзень. Па баках яе забівалі калы – *«къазык»*, аналогію чаму знаходзім у іншых цюркскіх і мангольскіх народаў. У дзень пахавання і пры наступным наведванні нябожчыка на магілу, у ногі, клалі каменьчыкі (іўдзейская традыцыя). На памінках мужчыны і жанчыны сядзелі асобна. Самыя блізкія ў трапезе не ўдзельнічалі, а пасля сыходу гасцей здзяйснялі абрад *«айакъ- ичмэк»* (піць з кубка) і апускаліся ў глыбокую жалобу. На чорныя лямец або шкуру станавіўся газзан, вакол па ступені сваяцтва па руху сонца размяшчаліся астатнія. Пасля благаславення ўсіх прысутных абыходзілі па руху сонца кубак з віном і хлеб. Сем дзён не елі мяса і нічога не выносілі з хаты. Паўторны абрад на чорным лямцу завяршаў глыбокую жалобу. За ім ішоў абрад *«эт-аши»* (мясная страва) і дазвалялася паўсядзённая ежа. На 40-ы дзень падавалася хазарская халва суцяшэння. Праз 11 месяцаў жалоба заканчвалася апошнімі памінкамі з белай халвой. Пахаваным на чужыне ставілі безмагільны помнік – *«йолджи-таш»* (камень падарожніку). Старажытны звычай загадваў караімам (як і хазарам) сыйсці з каня ля магіл правіцеляў у знак глыбокай пашаны да іх памяці.

Сёння караімы імкнуцца да адраджэння нацыянальнай самасвядомасці. І як запісана ў «Караімскай народнай энцыклапедыі», «будучыня караімаў залежыць ад таго, ці змогуць яны расказаць сваім дзецям, кім былі іх продкі, нагадаць імёны некаторых герояў войнаў з іх плямёнаў, распавесці аб людзях, якія праславіліся ў мінулым і сучаснасці, а галоўнае, растлумачыць іх веру і этнічнае паходжанне...»

ЛІТАРАТУРА

1. *Алексеев В*. Караимы и Москва. Москва, 1997.
2. Караи (крымские караимы). История, культура, святыни. Симферополь, 2000.
3. *Лебедева Э. И.* Рецепты караимской кухни. Симферополь, 1992.
4. *Полканов Ю. А.* Караи-крымские караимы-тюрки: История. Этнография. Культура. Симферополь, 1997.
5. *Шапшал С. М.* Караимы СССР в отношении этническом. Караимы на службе у крымских ханов. Симферополь, 2004.
6. http://www.vilnius.skynet.lt/
7. http://legendy.narod.ru/etnos/obrydykaraimov.htm

Юлія Курыленка

СІМВОЛІКА ЛАБІРЫНТА Ў ЕЎРАПЕЙСКАЙ КУЛЬТУРЫ

«Жыццё кожнага чалавека – лабірынт, у цэнтры якога знаходзіцца смерць. Перад тым, як канчаткова перапыняецца існаванне, чалавек праходзіць свой апошні лабірынт».

Майкл Эртан

На зямлі, мусіць, няма больш загадкавай пабудовы, чым лабірынт. Ён прываблівае, заблытвае, нават палохае і можа давесці да адчаю тых, хто апынаецца ў ім. Нездарма столькі легенд і міфаў узнікла вакол гэтай архітэктурнай загадкі.

Дзякуючы сваёй загадкавасці і таямнічасці, лабірынт ужо даўно стаў своеасаблівым сімвалам у сусветнай культуры. Аднак у кожнай культуры лабірынт сімвалізуе нешта сваё, адметнае. Дарэчы, семантыка слова «сімвал» (грэч. symbolon – умоўны знак, symballein – злучэнне) абазначае мастацкі вобраз, які ўвасабляе якую-небудзь ідэю, тое, што служыць умоўным знакам якога-небудзь паняцця, з'явы, адзін з відаў паэтычнага іншасказання, умоўнае абазначэнне сутнасці якой-небудзь з'явы [2, *23*]. Пераносны сэнс сімвала пачынае замацоўвацца з традыцыі разбіваць гліняную таблічку ў знак заключэння якой-небудзь згоды або пагаднення: кожнаму з удзельнікаў давяралі адзін кавалак разбітай таблічкі, каб пры злучэнні гэтыя фрагменты маглі скласці адзінае цэлае, як часткі мазаікі [4, *6*]. Частка такой таблічкі, якая належала аднаму з удзельнікаў, мела назву symbola. У дадзеным кантэксце сімвал не толькі ўвасабляе што-небудзь, але і ўказвае на адсутнасць нейкай нябачнай часткі, неабходнай для ўзнаўлення адзінага цэлага.

Старажытным корнем слова «лабірынт» з'яўляецца слова «ла» (камень), у значэнні «штосьці цвёрдае». Labrys – гэта двухгаловая сякера з вострава Крыт, у якой выгнутае лязо знаходзіцца з абодвух бакоў і сімвалізуе месяц, які і ўбывае і адначасова прыбывае. У сярэдзіне кожнага ляза сякеры знаходзіцца крыж. Такую сякеру звычайна трымае багіня, якая стаіць каля ўвахода ў лабірынт ці падземны свет [4, *148*].

Лабірынт можа мець адзін шлях са шматлікімі паваротамі, якія прыводзіць да цэнтра. Альбо лабірынт складаецца з некалькіх шляхоў, толькі адзін з іх прывядзе да цэнтра, а астатнія вядуць у тупікі. У першым выпадку можна згубіцца, страціць арыентацыю, а ў другім – адчуць разгубленасць, прыгнечанасць. Самым простым відам лабірынта з'яўляецца лабірынт з трыма віткамі, але найбольш распаўсюджаны лабірынт класічны, або крыцкі, з сям'ю віткамі. У ім часцей за ўсё адзін

уваход і адзіны праход да цэнтра. Ён можа мець форму кола, а таксама квадрата.

Дзякуючы міфу аб Мінатаўры, уяўленне пра лабірынт атрымала вялікую папулярнасць у еўрапейскай культуры, дзе і набыло больш шырокі алегарычны і сімвалічны сэнс (самапазнання, пераадольвання ў сабе жывёльных інстынктаў, пераходу праз смерць да адраджэння). Нягледзячы на гэта, кожны народ меў сваю асабістую трактоўку сімвала, часцей за ўсё блізкую да еўрапейскай. У легендзе пра Мінатаўра прысутнічаюць найбольш важныя моманты: спуск у лабірынт, страта арыентацыі ў дарозе, сустрэча з ўнутраным зверам-страшыдлам і яго забойства, выхад з лабірынта пры дапамозе ніці, якая сімвалізуе ніць жыцця і ажыццяўляе сувязь паміж верхнім і ніжнім светамі і свядомасцю.

Узнікненне лабірынта як тыпу пабудовы адбылося яшчэ ў старажытнасці. У Егіпце і Этрурыі іх будавалі ў якасці перасцярогі ад рабавання пахаванняў. Так, напрыклад, сусветна вядомыя піраміды Хеопса, Хефрэна і Мітэрына былі разрабаваны яшчэ ў старажытнасці, таму што яны былі ўзведзены без выкарыстання лабірынту. У той жа час існавала павер’е, што душы памерлых і жывых не могуць выбрацца з безвыходнай сітуацыі лабірынта. Гэта дае падставу лічыць, што лабірынт як быццам выпрабоўваў настойлівасць і цярплівасць людзей, прымушаючы іх яшчэ раз зрабіць спробу знайсці выйсце або застацца ў ім назаўсёды.

У «Гісторыі» Герадота расказваецца пра пяць вялікіх лабірынтаў старажытнасці: у Егіпце, каля возера Маерыс, які налічваў прыкладна 3000 пастак і 12 тупікоў; яшчэ два знаходзіліся ў Кносе і Гартане, а астатнія – у Грэцыі. Самы старажытны з іх датуецца прыкладна V ст. да н. э. Ён быў пабудаваны 12 царамі ў якасці мемарыяльнага комплексу на беразе штучнага возера. Піраміда вырастала з адной сцяны лабірынта і мела верхні ўзровень і ніжні, падземны, у якім знаходзіліся ўсыпальніцы 12 цароў і сакральных кракадзілаў [3, *65*].

Рымляне прыдумалі лабірынты са звілістымі, спіралевіднымі і серпанцінавымі праходамі, робячы іх ў выглядзе ўзора, малюнка на мазаікавых падлогах і сценах. Пазней гэтыя ўзоры былі прыняты царквой. Так, самы старажытны ўзор датуецца IV ст. н. э. (зараз ён знаходзіцца на тэрыторыі Алжыра) [4, *148*].

Паводле ўяўленняў шумераў, лабірынт – гэта «штучнае перайманне ніжэйшага света». У народаў Акеяніі ён сімвалізуе шлях, па якім душа вандруе ў царства мёртвых, у Індыі лічыцца сімвалам медытацыі, засяроджанасці, вяртання да сваёй сутнасці [3, *66*].

У некаторых іншых культурных традыцыях, напрыклад у крыта-мікенскай культуры, лабірынт з’яўляецца сімвалам сусвету, космасу. Стварэнне лабірынтаў у Англіі прыпісвалася друідам, у Швецыі і Нарвегіі – гномам і тролям. Па некаторых паданнях каменныя лабірынты будавалі веліканы, таму і сёння іх называюць «шляхамі веліканаў». Лічылася, што

феі танцуюць у святле месяца на гэтых каменных спіралях і менавіта адсюль з’явіліся гномы, тролі і іншыя насельнікі таямнічага свету [3, *67*].

У Паўночнай Еўропе лабірынты звязваліся з падземным светам і з’яўляліся своеасаблівымі ўваходамі ў яго, месцамі сутыкнення розных рэальнасцяў, сімвалізуючы пры гэтым сам іншасвет. Так, карэльскія і беламорскія лабірынты ўяўляюць сабой выявы скручаных змей падземнага свету [3, *67*].

А яшчэ ён увасабляе сабой разнастайнасць праблем, пытанняў і складанасцей выбару правільнаг рашэння, ідэю пошука чалавекам ісціны, кругаварот жыцця, смерці і наступнага аднаўлення. Бесперапынная лінія ў лабірынце сімвалізавала сабой бессмяротнасць і вечнасць. Лабірынт, які малявалі на доме, лічыўся абярэгам ад злых духаў.

У той жа час салярная сімволіка лабірынта, якая выражаецца праз спіралевіднасць і крыжападабенства ліній, на нашу думку, магла быць звязана з культам Сонца, з міфамі аб яго ўтрымліванні злымі сіламі ў скале ці гары падземнага свету. Тут лабірынт увасабляе сабой рух Сонца, яго ўзыход і захад, вясенняе вызваленне пасля зімовага палону.

Дарэчы, сімвалізм лабірынта даволі трывала ўвайшоў і ў хрысціянскую культуру. Аднак цэнтр лабірынта ў хрысціянстве набывае зусім іншы сэнс – ён азначае выратаванне. А ў эпоху сярэднявечча манахі таксама праходзілі па царкоўным лабірынце пад час рэлігійных разважанняў. Выявы лабірынтаў сустракаюцца ў сярэднявечных храмах Італіі, Францыі, Швецыі. Так, лабірынт на падлозе сабора горада Фарлі (Францыя) сімвалізуе «шлях у Іерусалім»: прапаўзаючы яго на каленях, вернікі нібы здзяйснялі паломніцтва да святых месцаў. Вядомы яшчэ лабірынт у Шартры, які быў пабудаваны ў 1230 г. Ён мае выгляд кветкі з шасцю пялёсткамі ў цэнтры і сімвалізуе зліццё энергій: мужчынскай (Хрыстос) і жаночай (Дзева Марыя) [3, *68*].

У хрысціянскай літаратуры лабірынт тлумачыцца па-рознаму: як цяжкасці і расчараванні на шляху хрысціяніна ў зямным свеце, як грахоўная сутнасць чалавека, якая не дазваляе яму ісці прамой дарогай, як сімвал паломніцтва душы на нябёсы і як хвілёвы шлях чалавека, што мінае грахоўныя пасткі. Лабірынты, якія выяўляліся на сценах храмаў, маглі ў той жа час сімвалізаваць шлях Хрыста на Галгофу.

З эпохі Рэнесанса вобраз лабірынта пранікае і ў паркавую архітэктуру, дзе паступова пераўтвараецца ў амаль абавязковы забаўляльны элемент, які тым самым зніжае старажытную сутнасць сімвала.

Пазней лабірынты ідэальна ўпісаліся ў эстэтыку барочных садоў. Не грэбавалі імі і ў рамантычных парках, дзе іх ўладкоўвалі сярод падстрыжаных кустарнікаў і траў. Пры гэтым, лабірынт не страчваў сваіх сімвалічных значэнняў, працягваючы ўвасабляць праблему выбара,

бясконцасць, таямніцу і ўдачу. Ці не таму ў зялёных лабірынтах любілі хавацца філосафы і закаханыя?

На нашу думку, лабірынт сімвалічна звязаны са шляхам. Працэс блукання ў лабірынце – гэта зменлівы стан чалавека, якому заўсёды трэба рабіць высновы, прымаць рашэнні, вызначаць свой далейшы жыццёвы шлях.

Такім чынам, лабірынт – гэта вельмі важны сімвал, які інтэрпрэтаваўся па-рознаму, у залежнасці ад духоўных і псіхалагічных пошукаў канкрэтнай культуры. Ён убірае ў сябе творчую і рытуальную прастору, якая адлюстроўвае ўспрыняцце невядомасці ў той час, калі ідзе працэс пераадольвання цяжкасцяў на жыццёвым шляху.

ЛІТАРАТУРА

1. *Дубянецкі Э. С.* Культуралогія: Энцыклапед. даведнік. Мн., 2003.
2. *Рагойша В.П.* Паэтычны слоўнік. Мн., 1979.
3. Символы и знаки / сб.статей / ред.: Т. Каширина, Т. Евсеева. М., 2006.
4. Символы и знаки / иллюстрированная энциклопедия / сост. М. О'Коннелл, Р. Эйри. М., 2008.
5. Энциклопедия символов / сост. Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко. М., 2007.

Анна Жегало

ЧУДО КАК КОНСТАНТА КУЛЬТУРЫ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В книге «Константы. Словарь русской культуры» [3] Ю. С. Степанов подробно рассматривает некоторые понятия («Любовь», «Вера», «Радость» и т. д.) в качестве универсалий, базовых концептов, постоянно присутствующих в культуре и сознании человека. Их устойчивость, актуализация в различных культурах, существование на протяжении достаточно долгого времени дают возможность автору словаря отнести данные концепты к числу констант мировой культуры. По мнению Ю. С. Степанова, концепт – это сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, и то, посредством чего сам человек входит в культуру и влияет на нее. Концепты не только мыслятся, но и переживаются; они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, столкновений и противоречий [3, *43*]. В свою очередь, «константа – это устойчивый концепт культуры, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время» [3, *84*].

В своем исследовании мы предлагаем рассмотреть феномен чудесного как универсальное понятие и причислить чудо к константам культуры.

Вплоть до Нового времени учение о чуде в рамках европейской культуры было уделом богословия, которое воспринимало чудо в качестве особого деяния, совершаемого Богом в назидательных и демонстративных целях. Вопрос о чудесах поднимался прежде всего в связи с евангельскими чудесами, совершаемыми Христом. Критика религии и мифологии, начатая светскими философами в эпоху Просвещения, была направлена не на теоретическую трактовку чудес, а на их фактичность, которая отрицалась. Чудеса представлялись как плоды заблуждения и невежества, что лишило светскую мысль интереса к подробному исследованию теоретических, логических и психологических аспектов феномена чудесного. Возрождение интереса к понятию чуда наблюдается только в XX веке, что объясняется общей (идущей от Шопенгауэра и Ницше) тенденцией к возрождению иррационализма в мировоззрении общества и философии. Первенство в исследовании понятия чуда принадлежит русской философии. Возрождение интереса русских мыслителей к чуду произошло на фоне острейших дискуссий по вопросам религии и атеизма. Однако, несмотря на достаточно позднее научное исследование феномена чудесного, собственно понятие и явление чуда существовали задолго до появления философских, психоаналитических теоретических трудов. Так, согласно первобытному, языческому представлению, чудо – это событие, нарушающее привычный ход вещей, но вполне посюстороннее и могущее быть произвольно вызванным (а не вымоленным) при помощи магической техники. Первоначально чудо – то, чему можно «чудиться», т. е. удивляться, будь то дерево необычной величины, камень необычной формы, нерегулярное космическое событие вроде затмения солнца или луны и т. п. Греческое *θάύμά* , латинское *miraculum* , немецкое *Wunder* , русское «чудо» или *«диво»* и т. п. означают «достойное удивления», «достойное, чтобы на него смотрели» [1, *209*].

В древнем мире как к чуду относились к двум явлениям – рождению и смерти и считали их двумя ликами большого космического Чуда появления неких вещей. Сам процесс существования уже за чудо не почитался – древняя интуиция подсказывала, что причинно-следственные связи – это цепи, которые заставляют вещи идти им заранее уготовленным путем. Но вот рождение практически из ничего и уход в неизвестность смело можно было относить к явлениям чудесным.

Греки и римляне понимали под чудом явление или действие божественной или демонической силы и различали чудо богоявления (эпифании), превращения (метаморфозы), исцеления, знамения и небесной кары. Чудотворцами могли быть не только боги, но и люди. В архаическую эпоху такие люди чаще всего имели шаманские черты. Начиная с эпохи эллинизма, в качестве пророков и чудотворцев все чаще выступают философы неопифагорейской и неоплатонической школ, например Аполлоний Тианский [2, *155*].

Следовательно, можно предположить, что феномен чуда зарождается в архаическую эпоху и занимает определенное место в мировоззрении древнего человека. Однако на этом не прекращает своего развития и постоянно встречается в различных философских течениях и направлениях вплоть до наших дней.

В древнегреческой философии понятие чудо, основанное главным образом на религиозных верованиях, находило себе благоприятную почву по преимуществу в мировоззрениях Гераклита, а ещё более пифагорейцев, признававших непосредственное влияние богов и демонов на человеческую жизнь и установивших мистические культы героев и праотцов.

Только в новой философии, на почве все более и более выясняющейся общей закономерности явлений природы, понятие чудо встречает решительный протест. Спиноза в своём теолого-политическом трактате подвергает это понятие чуда решительной критике, настаивает на необходимости объяснять все явления естественными причинами и прямо отождествляет понятие чуда и неведения . Ещё более решительные возражения против чуда предоставлены со стороны эмпириков. Чудо, как нарушение закономерного хода природы, не является, с точки зрения эмпиризма, чем-то абсолютно немыслимым и невозможным.

Выдающийся русский философ А. Ф. Лосев в книге «Диалектика мифа» разъясняет суть категории «чудо». Говорить о чуде, с точки зрения А. Лосева, следует тогда, когда происходящие события можно интерпретировать как соответствующие некой идеальной схеме, имеющей для личности важный ценностный характер. Лосевская теория чуда борется с двумя традиционными представлениями: чудо как вмешательство высшей силы и чудо как нарушение законов природы, т. е. сверхъестественное явление.

Еще один представитель русской философской мысли В. В. Розанов дает прямо противоположное определение чуда. По мнению В. В. Розанова, нарушение природной закономерности для констатации чудесного необходимо и при этом само чудесное касается не общей оценки всей совокупности фактов, а лишь одного «незаконного», «сверхъестественного» факта, из-за которого весь событийный ряд пошел в ненормальном, то есть в необычном направлении. В этом аспекте в розановской концепции чуда, безусловно, заключена целая философия «ключевого факта», из которой впоследствии вырастет популярное на западе антифаталистическое представление о достаточности изменения некоей мелкой, незначительной материальной детали, чтобы коренным образом изменить ход мировой истории.

Также в оппозиции к лосевской теории чуда находится толкование этой категории отцом Павлом Флоренским. В отличие от В. В. Розанова,

П. Флоренский ничего не говорит о сверхъестественности чудесного, но зато для него решающим становится вопрос о происхождении последнего. П. Флоренский указывает, что чудо есть любой факт действительности, а также и весь мир в целом, рассматриваемые как благие и проистекающие от благой силы, от воли Бога. В противоположности вере в чудо находится суеверие, которое видит факты как вредоносные и проистекающие от дьявола [3, *44–70*]. П. Флоренский не просто постулирует влияние Бога на мир, но фиксирует веру в чудо и суеверие как возможные альтернативные объяснения одних и тех же фактов. Таким образом, П. Флоренский ставит констатацию чудесного в зависимость от склонности человека связывать факты действительности с Богом, или, говоря шире, – от человеческой интерпретации.

Таким образом, проблема чуда не может получить философского разрешения независимо от основных положений гносеологии и метафизики и предполагает то или иное систематически обоснованное миросозерцание. В противном случае, без определенного мировоззрения как признание чудес, так и их отрицание является выражением чистой веры или мнений, а не разумного убеждения и аргументированного доказательства. С другой стороны, вопрос о вере в чудо является прерогативой религиозного мировоззрения, т. к. без веры в чудо не может существовать ни одна религия.

В теистической концепции чудо рассматривается как победа Божественной воли над природой и «естеством», прорыв из мира сверхъестественного в естественное, из мира благодати в мир природы [1, *209*]. Чудо – это знак , знамение , одна из форм откровения, а свершителем его может быть только Бог или, как вариант, Божия Матерь, ангелы. Чудо, понятое как «знамение», входит в состав идеи откровения и отделяется непереступаемой гранью от любого необычного природного процесса. Поскольку чудо для теизма есть символическая форма откровения, любое сверхъестественное действие, не несущее такого смысла, должно быть понято как пустое лже-чудо.

Для совершения чуда необходимо установление контакта человека и Бога, нужно, чтобы завязался диалог (по М. М. Бахтину, «экзистенциональный диалог»). В таком диалоге собеседники направлены исключительно друг на друга. Руководит беседой Господь, он первым обращается к человеку (часто при посредничестве Богородицы, ангелов).

Все чудеса с теистической точки зрения направлены не на общее, а на частное, не на универсум, а на «Я». Поскольку человек хочет заставить бога творить чудо ради удовлетворения своих человеческих нужд, вера в чудо оказывается сугубо корыстной. Таким образом, можно говорить о личном, частном характере чуда.

Итак, любое христианское чудо (евангельское, библейское, житийное или чудо в сказаниях) может быть представлено в виде цепочки:

НЕСЧАСТЬЕ – ОБРАЩЕНИЕ К СВЯТЫНЕ – ИЗБАВЛЕНИЕ; ВРЕД (ЗЛО) – ОБРАЩЕНИЕ К СВЯТЫНЕ – ЧУДО – НАКАЗАНИЕ; ЧУДЕСНОЕ ЯВЛЕНИЕ – ЧУДЕСА – ПОХВАЛА (БЛАГОДАРНОСТЬ). Такая схема раскрывает внутреннюю форму «чуда».

Кроме того, в теологии выделяют различные типы отношения людей к чуду, которые проявляются в жизни христиан и до сегодняшнего времени:

1) корыстно-потребительское, когда чудо воспринимается лишь в контексте земной жизни и оценивается по тому, может ли оно принести какую-то пользу или, наоборот, нанести урон материальному благополучию человека;

2) праздно-любопытствующее, когда в чуде ищут прежде всего эффектности, зрелищности. Такая реакция на чудеса характерна не только для неверующих, но и для многих верующих людей, которые начинают увлекаться поиском мироточивых икон, прозорливых старцев, благодатных явлений и пр. В теологии предлагается даже специальный термин для обозначения такого искажения духовной жизни христианина – **чудомания**;

3) осторожно-недоверчивое характерно как для людей неверующих, которые в силу своего мировоззрения не желают признавать вмешательства Бога в земную жизнь, так и для людей верующих. В последнем случае это проявляется чаще всего вследствие необходимого для христианина трезвого и осторожного подхода к таинственным явлениям, источник которых он по духовной немощи не всегда может различить. В своем крайнем проявлении осторожное отношение к чудесам грозит перейти в **чудофобию,** т. е. отрицание чудес как таковых;

4) конструктивно-созидательное отношение, когда чудо воспринимается как «реплика Бога», обращенная к конкретному человеку и требующая ответной реакции: либо вызывает потрясение, некий духовный переворот и влечет за собой изменения жизни человека, либо воспринимается с теплой благодарностью, укрепляет веру, но не вызывает изумления, оно есть нечто естественное.

В целом понятие чуда по-разному истолковывается в современном христианстве у теологов различных направлений.

Сдедует также обратить внимание, что в связи с развитием психоанализа, предоставляется возможным исследовать феномен чудесного в психоаналитическом и психологическом аспектах. Основоположник и теоретик психоанализа З. Фрейд, рассматривая понятия «чудесное» и «необычное», пришел к выводу, что в необычном реализуется только одно из условий фантастического – описание определенных реакций, в частности, страха. Необычное связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму (напротив, чудесное характеризуется исключительно

существованием сверхъестественных явлений и не подразумевает наличия реакций на них у героев).

К. Юнга как психоаналитика интересовало следующее: при каких внутренних состояниях и неких ритуальных действиях во внешнем мире желание человека начинает исполняться как по мановению волшебной палочки. К. Юнг собрал информацию о случаях, которые можно смело назвать чудом, и провел экспериментальную работу по созданию модели чуда в лабораторных условиях. Для этой цели он использовал эксперименты доктора Рэйна по экстрасенсорному восприятию оператором информации. В результате исследований К. Юнг смог сформулировать, как рождается техника магического вызывания или появления сокровенного желания (т. е. чуда) [3].

В итоге и З. Фрейд, и К. Юнг констатировали: чудо есть необходимая психологическая функция, иррациональная по своей природе. Идея чуда неизбежно присутствует в психике каждого человека, а чудесное заведомо существует как феномен психической жизни.

Таким образом, проведенный научный анализ показал, что чудо – явление чрезвычайно сложное. Его можно рассматривать как:

1. **Историческое явление**, имеющее реальную расшифровку. Событие, которое можно признать или не признать чудесным, есть историческое событие (по А. Ф. Лосеву). В сфере истории чудо и не-чудо отличается друг от друга не как уникальное от нормального, а как осмысленное от бессмысленного или как значительное от незначительного. Из всех возможных событийных комплексов на роль чуда в лосевском понимании, прежде всего, претендует сама человеческая биография, выражающая личностное предназначение;

2**. Социально-психический феномен**, анализ которого уводит в сферу человеческого сознания, мировоззрения и мировосприятия;

3. **Философское понятие**. Объективное значение понятия «чудо» определяется различным философским миросозерцанием (теорией причинности, философией «ключевого факта», теорией эмпиризма и т. д.), а также философскими концепциями западноевропейских и русских философов;

4. **Понятие христианской культуры,** основанной в целом на вере в чудеса, где чудесное явление противоречит закону природы и именно этим оно и поражает человека (чудо вознесения противоречит закону всемирного тяготения, чудеса исцеления – законам медицины и т.д.);

5. **Явление литературы**, обладающее характерной образностью, эмоциональной окраской и подчиненное определенным законам построения;

6. **Фольклорный мотив,** который рассматривается как один из распространенных мотивов славянского фольклора (сказок, легенд, заговоров, песен и др.).

Итак, чудо принимает характер некоей универсалии, которая прочно вошла в культуру, мировоззрение и мышление человека. Причем чудо становится не просто теоретическим понятием, но своеобразным «пучком» представлений, трактовок, знаний, ассоциаций, переживаний, эмоций, которые сопровождают феномен чудесного. Другими словами, пользуясь терминологией Ю. С. Степанова, чудо можно назвать концептом. Чудо как концепт – это основная ячейка культуры в ментальном мире человека, имеющая сложную структуру. Однако термин «концепт» не вмещает и не покрывает всего смыслового и содержательного наполнения, которое заключает в себе чудо. Так, не учитывается устойчивый характер феномена чудесного, который проявляется в культурах разных эпох, находит отражение в ментальном мире разных народов на протяжении длительного временного отрезка. Таким образом, учитывая данную специфику чуда, мы считаем, что вполне закономерно и обоснованно трактовать и рассматривать чудо как одну из универсалий, констант культуры. Подобный подход к проблеме открывает возможность в дальнейшем подробно исследовать истоки чудесного в мифе и фольклоре, архетипические образы, имеющие отношение к мотиву чуда, а также выявить универсальные смежные мотивы (превращение, метаморфозы и т. д.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авринцев С. С.* Чудо // София – Логос. Словарь. Киев: Дух і Літера, 2001. – С. 209-211.

2. *Розанов В. В.* Во дворе язычников. М., 1999.

3. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры: изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001.

4. *Флоренский П. А.* Сочинения в четырех томах. Т.1. М., 1996.

Дзмітрый Моніч

СУВЯЗЬ АРНАМЕНТАЦЫІ БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНАЙ ВЫШЫЎКІ З ВОБРАЗАМІ КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ

У сучасным свеце нас атачаюць разнастайныя знакі і сімвалы, паходжання якіх мы вельмі часта не ведаем. Большасць з іх мае тысячагадовую гісторыю і ўвасабляецца ў розных сферах традыцыйнай беларускай культуры: у вусна-паэтычнай народнай творчасці, арнаментацыі беларускага ткацтва і вышыўкі, у дойлідстве, ганчарстве і інш. У фальклоры гэтыя сімвалы прадстаўлены ў выглядзе вобразаў

песень, замоў, казак, прымхаў, у матэрыяльнай культуры – у выглядзе арнамента. У нашым грамадстве арнамент выкарыстоўваецца ў разнастайных сферах жыцця: у адзенні, упрыгожваннях, мастацкіх вырабах. Ён з'яўляецца своеасаблівым паказчыкам стылю эпохі, на любым вітку часу яго вобраз можна вызначыць не толькі па прадметах быту, адзенні, архітэктоніцы інструментарыя, але нават і па характары выканання музычных твораў [2, *81*].

Большасць арнаментальных сімвалаў з'яўляецца спецыфічным увасабленнем беларускай міфалогіі, вераванняў нашых продкаў, іх гісторыі, трансліраванай легендамі. Першапачаткова міф або апавяданне чалавек выяўляў у выглядзе пэўнай ідэаграмы, якая складалася са знакаў-сімвалаў. Найбольш старажытны культурны сінтэз слова – рух – музыка ўвасоблены ў беларускіх абрадавых і карагодных песнях [2, *80*]. Словы набывалі выгляд графічных сімвалаў, знакаў, лёгка пераводзіліся на рытміку рухаў, мелодыі. Калі разглядаць іх у комплексе, то можна пераканацца, што слова, арнамент, музыка і рух семантычна адзіныя [2, *80*].

У арнаментах беларускага народнага мастацтва увасоблена імкненне чалавека ахоўваць сябе ў побыце магічнай абаронай з усіх чатырох бакоў [1, *120*]. А ў замовах і спевах прадпісвалася звяртацца «на ўсе чатыры бакі». Функцыянальна-семіятычнымі арнаментамі упрагожвалася адзенне, ручнікі, посцілкі, хаты, музычныя інструменты і інш. Праз іх фантастычныя вобразы чалавек выяўляў сваё ўспрыманне свету, яго анталагічных асноў, пра што сведчыць, напрыклад, арнаментыка ідэалагемы «Вялікая маці».

Аб агульнай светапогляднай аснове арнаменту і спеваў сведчыць семантыка іх вобразаў, якая грунтуецца на беларускіх вераваннях і міфалагічных уяўленнях. Узоры вышываных вырабаў, таксама як і спевы, з'яўляюцца зашыфраваным аповедам не так пра быт людзей, як пра іх унутраны свет, разуменне навакольнай прыроды. Зразумела, што найбольш яскрава светапогляд выяўляецца ў народных святах і абрадах, больш складаным для аналізу з'яўляецца арнамент. Тым не менш апошнім часам зроблены значны крок наперад у расшыфроўцы яго ідэалагем, чаму спрыяў зварот даследчыкаў да аналізу каляндарнай абраднасці, вобразнага ладу яе песень. Асабліва трэба адзначыць унёсак у распрацоўку праблемы такіх даследчыкаў, як Г. Р. Нячаева, М. С. Кацар, В. В. Дзёмкіна, С. С. Свістуновіч. Так, напрыклад, Г. Р. Нячаева даследуе семантыку арнаменту ў народным адзенні і на ручніках. Уяўляюць вялікую цікавасць яе публікацыі «Ручнік з купальскім дубам» (1997), «Маленне аб дажджы» (1997), «Памоляцца за нас продкі…» (1999), «Агонь – сонца – зямля – чалавек – ураджай» (2001), яна аўтар і кіраўнік праекта калектыўнай манаграфіі «Арнаменты Падняпроўя» (2004). М. С. Кацар глыбока займаўся арнаментыкай тканін, занатоўваў народныя ўяўленні пра сэнс

арнаментальных вобразаў, матываў, кампазіцый. Яго галоўная праца «Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка» выйшла з друку ў 1996 годзе, ужо пасля смерці рупліўца народнай арнаментальнай культуры. Менавіта М. С. Кацар больш за іншых даследчыкаў акцэнтаваў увагу на неабходнасці ўлічваць дадзеныя каляндарна – абрадавай паэзіі для адэкватнай расшыфроўкі арнаментальных узораў. І гэта, на думку даследчыка, натуральна.

Нашы продкі многія святы прысвячалі ўраджаю. Праслаўляючы плён сваёй працы, яны стварылі шмат песень, дзе ўвасобілі ўраджай у такіх вобразах, як Ярыла-Юрай, Жыцень, Спарыш, Рай, Багач, Жытняя Баба [3, *10*], праз мастацкае слова і графіку арнаменту.

Даследчыкі мяркуюць, што ў славянскіх плямёнаў часоў язычніцтва Ярыла лічыўся богам урадлівасці і жыццёвых сіл прыроды. Беларусы называлі яго Юр'я, Юрай, Юрыла. З прыняццем хрысціянства месца Ярылы-Юрылы заняў хрысціянскі святы Георгій (Ягорый). Юрыла (Ярыла) стаў забывацца і застаўся хіба што ў фальклоры з яго старажытнымі каранямі [3, *17*]. У беларускім фальклоры захаваліся розныя песні, якія апавядаюць пра язычніцкага Юрылу і пра святога Юрыя, надаючы ім аднолькавыя рысы. Тая ж самая тэндэнцыя прасачваецца і ў арнаментацыі вышыўкі: абодва вобразы нічым не розняцца паміж сабою, адзінае адрозненне палягае ў тым, што Ярыла ходзіць пехатою, а Юрый ездзіць на кані. Пазней на кані выяўляўся і Ярыла.

Найбольш папулярным сімвалам ураджаю з'яўляўся вянок – увасабленне Жыценя. Яго перавязвалі чырвонай стужкай, ускладалі на апошні дажынкавы сноп і вадзілі вакол яго карагод з песнямі, дзе прасілі ў Жыценя дастатку ў гаспадарцы. Гэтаксама і ў вышыўцы Жыцень атаясамліваўся з урадлівасцю, таму выяўляўся ў выглядзе ромба са стылізаванымі каласкамі, што вельмі нагадвае абрадавы вянок, але форма ромба дадаткова адсылае да ідэаграмы засеянага поля.

Асобную групу дажынкавых песень складаюць так званыя спарышовыя песні, галоўным персанажам якіх з'яўляецца Спарыш – персаніфікаванае ўяўленне аб ураджайнасці, больш дакладнаСпарыш – чаканы і жаданы госць у сялянскай сям'і. Ён прыносіць вялікі ўраджай, поўныя засекі збожжа, дабрабыт у гаспадарцы. Нездарма Спарыш часта ўзгадваецца ў песнях [3, *25*]. Да яго звяртаюцца з просьбай аб дабрабыце ў гаспадарцы, таму ён выяўляецца ў выглядзе разеткі з чатырох моцна стылізаваных каласкоў. Загадкавы вобраз Раю некаторыя вучоныя лічаць адным з славянскіх багоў ураджаю. У беларускіх песнях ён заўсёды звязваецца з багаццем, заможнасцю і дабрабытам, таму яго выяўленне ў вышыўцы, як і папярэдніх узораў, звязана са стылізаванымі каласкамі.

Калі жніво падыходзіла да канца, пакідалі нязжатай яго жменю – дзедаву, ці божую, бараду. Потым гэты кусцік зжыналі, перавязвалі стужкай, гаварылі замову, урачыста, з песнямі і жартамі, неслі дадому і

ставілі пад абразы на покуці. Цяпер яго называлі Багачом [3, *33-34*]. Асноўны матыў песень – зварот да Багача, каб ён не пакідаў нівы, адарыў яе плёнам, даў спор у працы. Як і папярэднія вобразы ўрадлівасці, у беларускай народнай вышыўцы Багач прадстаўлены ў выглядзе моцна стылізаваных каласкоў, што яшчэ раз падкрэслівае яго вартасць у песні, на ручніках і посцілках.

Нашы продкі шмат працавалі, але ўмелі і любілі святкаваць. Пачатак ці заканчэнне новага працоўнага працэсу, змена пары года, значная падзея ў жыцці адзначаліся святамі. Праходзілі яны весела, шумна, суправаджаліся рознымі жартамі, досціпамі, розыгрышамі, звінелі песні, лілася музыка [3, *83*]. Неад’емнай часткай святкавання былі вышываныя рэчы – ручнік, адзенне. Вышыўка, нібы словы песні, перакладалася на тканіну і ажыўляла вобразы, таму нездарма кожны працэс вышывання суправаджаўся песнямі.

Да дзён веснавога раўнадзенства, пачатку сельскагаспадарчых работ прывязвалася самае вялікае і прыгожае свята славян-язычнікаў – Вялікдзень. З наступленнем чаканай вясны звязана шмат звычаяў, песень, абрадаў, магічных дзеянняў. Свае спадзяванні на добры ўраджай, шчаслівую долю ў сям’і беларусы выказвалі праз слова, танец, але з прыняццем хрысціянства да язычніцкага свята сустрэчы вясны было прымеркавана ўваскрашэнне Хрыста – Пасха [3, *83*].

Беларускія народныя песні, звязаныя з Вялікаднем, працягваюць тэму Вясны, якая абудзіла прыроду, узрасціла траву, накарміла дзяцей і хатнюю жывёлу. Валачобныя песні, што спяваліся падчас абходнага абраду – своеасаблівы гімн жыццёвым сілам прыроды. Ён цалкам прасякнуты адной ідэяй – жыццёвасці, плоднасці, дастатку, здароўя. Такая ж ідэя прасочваецца і ў вышываных вырабах на тэму вясны і веснавога свята Вялікадня [3, *83*]. Узор Вясны-Вяснянкі вышываўся ў выглядзе стылізаванай маладой дзяўчыны, якая трымае ў руках кветкі, што звязана з той роляй, якую вясна адыгрывала ў прыродзе.

Адно з найстаражытнейшых і любімых у народзе святаў – Купалле. Гэта свята вяршыні лета, росквіту прыроды, выяўленне яе магутных жыццёвых сіл. Весялосць панавала і ў купальскую ноч з яе вогнішчамі, варажбой, скокамі, песнямі [3, *86*]. У песнях і вышыўцы галоўным вобразам Купалля былі маладыя дзяўчаты, якія рабілі сабе вянкі з кветак. Арнаментацыя перадае іх у вяглядзе антрапаморфных фігур, якія разам утвараюць кола – карагод. Купальскі сюжэт увасабляецца праз геаметрычныя і раслінныя арнаменты. Апошні ўяўляе сабой вянкі з кветак і саму папараць-кветку. Такім чынам, вобраз старажытных беларускіх паданняў пра цудоўную расліну ажывае адначасова ў песні і вышываным прадмеце.

Падобна іншым традыцыйным беларускім святам, Каляды спалучаюць у сабе язычніцкія і больш позднія хрысціянскія звычаі. Каляды

прыпадалі на час зімовага сонцастаяння, калі сонца паварочвала на яшчэ далёкую, але непазбежную вясну. Галоўным матывам калядных песень было праслаўленне сялянскай працы, галоўнай функцыяй – магічнае забеспячэнне будучага ўраджаю. Спалучэнне калядных атрыбутаў у зашыфраваным ці досыць рэалістычным выглядзе можна бачыць на вышываных ручніках. На калядным ручніку вышывалі ў верхнім радзе саму Каляду ў выглядзе жаночай фігуры, ніжэй – пеўня як абаронцу жылля ад нячыстай сілы, яшчэ ніжэй – сонца, ад якога залежыць будучы ўраджай, і нарэшце ў чацвёртым радзе – калядкі як сімвал дастатку ў сям'і. М. С. Кацар лічыць, што вобраз Каляды ў народнай вышыўцы вырашаецца або ў выглядзе жаночай фігуры, або розных кветак, што сімвалізуюць дабрабыт [3, *92*].

У народнай свядомасці Масленіца і Купалінка – весялухі, танцоркі, пявунні, рагатухі, жартаўніцы. Толькі яны гаспадыні розных святаў: Купалінка – вяршыні лета, Купалля, якое святкавалі на лузе, на ўскрайку леса ці каля рэчкі, Масленіца – праводзінаў зімы, якія ладзілі на заснежанай вясковай вуліцы [3, *94*].

Варыянты святкавання Масленіцы ў розных рэгіёнах былі свае, але іх аб'ядноўвала ідэя гукання вясны. У апошні дзень Масленіцы каля вогнішчаў звярталіся з заклікамі да вясны, каб яна прыйшла, прынесла сонейка і прагнала зіму. Матывы Масленіцы прысутнічаюць і на вышываных вырабах. У адных выпадках гэта стылізаваная жаночая фігура з узнятымі рукамі: у адной – сімвал сонца, у другой – масленічны блін. Па гэтых сімвалах лёгка адрозніць Масленіцу ад іншых абрадавых фігур – Купалы і Каляды. Ёсць і моцна стылізаваныя, умоўныя сімвалы геаметрычнага характару [3, *95*].

Беларускую народную вышыўку нельга разглядаць асобна ад развіцця культуры народа, яго традыцый, гістарычнага лёсу. І хоць арнамент вышыўкі змяняўся, яго матывы перапрацоўваліся, тым не менш, на думку С. С. Свістуновіча, многія ўзоры, што дайшлі да нас, вельмі архаічныя, нясуць у сабе шмат язычніцкіх сімвалаў, поўных глыбокага значэння [4, *32*].

ЛІТАРАТУРА

1. *Демкина О. В.* Белорусский орнамент как отражение народных поверий // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Минск, 1984 Вып. 3.

2. *Демкина О. В.* От музыкально-танцевальной ритмики к семантике белорусского орнамента // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Минск, 1985 Вып. 4.

3. *Кацар М. С.* Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка. Мінск, 1996.

4. *Свістуновіч С. С.* Народная вышыўка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1980 №1.

Алена Кукрэш

ЭВАЛЮЦЫЯ РАМАНСА ЯК ЛІТАРАТУРНАГА ЖАНРА

Генетычна даследчыкі адносяць раманс да «творчасці вандроўных паэтаў-песеннікаў XIII–XIV стст.» [2, *49*], а яго развіццё як сінтэтычнага музычна-паэтычнага жанру пачынаецца ў другой палове XVIII ст., якое найбольш звязана з творчасцю кампазітараў розных краін: берлінская школа (М. Агрыкола, К. Ф. Э. Бах, Ф. Бэнда); Францыя (Э. Н. Мегюль, А. М. Бэртон, Н. Далейрак); Расія (А. М. Дубянскі, О. А. Казлоўскі, Г. Н. Цяплоў, А. Д. Жылін, Т. У. Жучкоўскі.).

У Расію раманс пранік у канцы XVIII ст. з Францыі і адразу трапіў на дабратворную глебу рускай паэзіі і пачаў вельмі хутка распаўсюджвацца. Даследчыкі заўважаюць, што «першапачаткова паэтычны тэкст, які створаны ў куплетнай форме лірычнага зместу на французскай мове, вызначыў і назву музычнага твору» [2, *49*]. Да гэтага часу блізкія да раманса формы існавалі пад рознымі назвамі: «Расійскія песні» (упершыню гэтая назва з’явілася ў 1774 годзе), «Куранты» (1773) і так званыя «народныя» песні. У іх аснову былі пакладзены вершы М. Ламаносава, Г. Дзяржавіна, М. Сумарокава і іншых паэтаў. Рэлігійна-сентыментальны характар кантаў і псалмаў меў моцны ўплыў на песні-рамансы, якія дзякуючы гэтаму захавалі (да паловы XIX ст.) сваю сентыментальнасць. Гэтым была пакладзена аснова для «жорсткага» мяшчанскага раманса, які атрымаў шырокую папулярнасць сярод гарадскога насельніцтва.

У XIX ст., асабліва ў творчасці кампазітараў рамантычнага напрамку, раманс займае вядучае месца сярод жанраў, адлюстроўваючы характэрныя для дадзенага часу тэндэнцыі: зварот, з аднаго боку, да ўнутранага свету чалавека, з другога – да скарбніцы народнага мастацтва. Руская песенная творчасць сярэдзіны XVIII–XIX стст., якая дайшла да нашых дзён, прадстаўлена галоўным чынам ананімнымі творамі. Мелодыя і тэкст, якія адлюстроўвалі эмацыянальныя настроі і перажыванні з жыцця людзей розных сацыяльных груп (часам песні і рамансы ўзнікалі ў тым ці іншым прафесійным асяроддзі, якое аб’ядноўвала людзей), дзякуючы даступнасці ўспрыняцця ператвараліся ў народныя.

Што тычыцца тэрміна, то пад рамансам у музыцы разумелі вакальнае сачыненне, напісанае на невялікі верш лірычнага зместу, пераважна любоўнага [1, *125*], ці камерны вакальны твор для голаса з інструментальным суправаджэннем. Лічыцца, што тэрмін «раманс» узнік у

Іспаніі і абазначаў свецкую песню на іспанскай мове, а не на лацінскай, як было ў царкоўных гімнах (песнапеннях) [3, *469–470*].

Раманс як вакальна-паэтычны жанр уяўляе сабой трохгранную структуру, у якой аднолькава маюць значэнне слова (тэкст), музыка і асаблівасці выканання.

У другой чвэрці XIX стагоддзя ў жанры раманса вылучыліся дзве разнавіднасці: «бытавы раманс» і «класічны». Класічны, ён жа «высокі, лірычны ці салонны – раманс, камерны вакальны твор, напісаны вядомым кампазітарам на вершы вядомага паэта» [2, *50*]. Шэраг славутых імёнаў, што звязаны з выкананнем папулярнага жанру раманса (Фёдар Шаляпін, Анастасія Вяльцава, Варвара Паніна, Странгіла Іртлач, Ізабэла Юр'ева, Вадзім Козін, Канстанцін Сакольскі, Пётр Лешчанка, Юрый Марфесі, Надзея Абухава, Аляксандр Вярцінскі, Тамара Цэрэтэлі, Кэто Джапарыдзэ, Ляля Чорная, Галіна Карава, Ала Баянава, Нані Брэгвадзэ, Валянціна Панамарова і інш.), і існаванне іх да сённяшняга часу сведчыць аб папулярнасці рамансаў.

Бытавы, ці гарадскі раманс – гэта, звычайна, аўтарскія творы з простай мелодыяй і гарманізацыяй, якія выконваліся прадстаўнікамі розных слаёў грамадства, ад знаці да гарадскіх нізоў. Музычнае суправаджэнне да гэтай разнавіднасці рамансаў стваралі вядомыя рускія кампазітары А. А. Аляб'еў, А. Е. Варламаў, А. Л. Гурылёў, П. П. Булахаў, А. І. Дзюбюк, С. І. Данаўраў. Ад бытавога гарадскога рамансу атрымаў сваё развіццё мяшчанскі, ці «жорсткі» раманс.

У сучаснай беларускай фалькларыстыцы не існуе адзінага азначэння для «жорсткага» раманса. Ён узнік прыкладна ў сярэдзіне XIX ст., яго росквіт прыпадае на апошнюю чвэрць XIX – пачатак XX стст. Месцам узнікнення «жорсткага» раманса лічыцца горад, ці, калі больш дакладна, прыгарад, прадмесце, дзе жылі звычайна ніжэйшыя слаі грамадства, так званыя мяшчане – сяляне, якія прыйшлі на заробкі, рабочыя, рамеснікі, небагатыя гандляры. У названым асяроддзі пачала складвацца свая асаблівая культура як аб'яднанне гарадской і вясковай, праявіла сваю жыццяздольнасць. У «жорсткім» рамансе яскрава прасочваюцца асаблівасці «трэцяй» культуры.

Мяшчанскія рамансы ў народзе называюць: *жалючыя песні, слязлівыя, разлучныя, душэраздзірацельныя, праўдзівыя жаласлівыя, перажывацельныя, даўняшнія, мілыя, любезныя, страдацельныя, сардэчныя, душэўныя*. Дадзеныя назвы паказваюць пяшчотнае, неабыякавае стаўленне выканаўцаў да такіх песень. «Жорсткі» раманс на Беларусі мае вельмі разнастаўную тэматыку і шырока распаўсюджаны ў наш час.

Можна вылучыць наступныя асноўныя прыметы «жорсткіх» рамансаў:

– сэнс твора лірычны, але звычайна з трагічным ухілам, яго змест

прысвечаны нейкім пакутам, звычайна любоўным;

– перабольшванне эмацыянальных перажыванняў;

– пераважна драматычная развязка твора;

– дыялагічнасць (наяўнасць лірычнага героя і адрасата), з якой вынікае наступная, апошняя прыкмета –

– інтымнасць, камернасць.

Паняцце «жорсткі» раманс часта ўспрымаецца ў негатыўным кантэксце як нешта «псеўданароднае» і нізкапробнае. Але гэты жанр з часам не страціў сваёй папулярнасці, аб чым сведчаць запісы фальклорных экспедыцый, ажыццёўленых намі па Брэсцкай, Гродзенскай і Мінскай абласцях у 2006–2008 гг. Гэтыя песні выконваюцца вельмі эмацыянальна, лёгка запамінаюцца і кранаюць слухачоў сваёй адкрытасцю, вострасюжэтнасцю, звычайна драматычнай афарбоўкай, прастатой тэксту і мелодыі. Як правіла «жорсткі» раманс захоўвае пераважна сямейна-бытавы змест аповяду, дамініруючай тэмай з'яўляецца пачуццё кахання, але яно, на жаль, не дае радасці існавання, таму, што героі рамансаў не прытрымліваюцца чысціні адносін, не адчуваюць адказнасці за тых, хто побач.

Такім чынам, можна канстатаваць, што раманс узнік у простым асяроддзі (творчасць вандроўных паэтаў-песеннікаў), свой росквіт як фальклорны жанр набыў на дабратворнай глебе высокай літаратуры і музыкі (прафесійныя і знакамітыя паэты, кампазітары і выканаўцы) і вярнуўся зноў у фальклорную традыцыю (мяшчанскі ці «жорсткі» раманс).

ЛІТАРАТУРА

1. *Кавалёва Р. М, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава.* Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік для студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта па спец. 1-21 05 01 «Беларуская філалогія», 1-21 05 02 «Руская філалаогія», 1-21 05 04 «Славянская філалогія». Мн., 2008.

2. *Левкодомов Г.* Ах, эти чёрные глаза.... М., 1998.

3. Музыкальный энцыклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990.

Раздзел 2

МЕТАДАЛОГІЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ

Вольга Прыемка

ПРАСТОРАВА-ЧАСАВЫЯ МАТЫВЫ Ў ПІНСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

У сучаснай фалькларыстыцы распрацоўка тэорыі матыву пакуль што не атрымала канчатковага завяршэння, на што неаднойчы звярталі ўвагу даследчыкі [7, *9*]. Вялікі дыяпазон сэнсаў, які ўкладаюць у паняцце «матыў», прыводзіць да залішне шырокага выкарыстання тэрміна, а часам нават да яго атаясамлівання з праблематыкай або тэматыкай твораў. І гэта нягледзячы на тое, што першае тэарэтычнае абгрунтаванне катэгорыі «матыў» у свой час даў ужо А. Весялоўскі (1838–1906), які лічыў матывы натуральным выяўленнем зборнай псіхікі і адпаведных умоў у першыя часы супольнага жыцця, падкрэсліўшы іх важную ролю ў станаўленні чалавечай культуры. На яго думку, акаляючае асяроддзе паўсюдна ставіла перад чалавекам тыповыя пытанні, а на запатрабаванні першабытнага розуму культура давала вобразныя адказы, якія замацоўваліся ў выглядзе пэўных формул. Матывы былі кандэнсатарамі чалавечага вопыту, назіранняў, абагульненняў, гатовымі клішэ, якія ўваходзілі ў мастацкія творы ў якасці ўстойлівых змястоўных кампанентаў, зноў і зноў выкарыстоўваліся, паўтараліся. Матывы цікавілі А. Весялоўскага ў сувязі з праблемай запачаткавання сюжэтаў. Калі сюжэты – гэта складаныя схемы, то матывы – прасцейшыя апавядальныя адзінкі.

Вядомая даследчыца, глава фалькларыстычнай школы Беларускага дзяржаўнага універсітэта Р. Кавалёва, вывучаючы беларускія куставыя песні, прапанавала лічыць, што «куставы абход – своеасаблівы вербальна-акцыянальны сюжэт, які разгортваецца ў прасторы і часе праз кумулятыўнае нарошчванне звёнаў з новымі персанажамі» [5, *68*]. Фальккларыстка заўважыла, што «з’яўляючыся часткай абрадавага сюжэта, самі абходныя песні бессюжэтныя. Яны складаюцца з характэрных для іх матываў. Склад, характар і семантыка куставых матываў вытворныя ад рытуальнага зместу абраду, правілы іх счэплівання задавала логіка абрадавага сюжэта. Матывы былі рухавіком кампазіцыі песень, вобразным адказам на патрабаванні камунікатыўнай стратэгіі, а пераход ад аднаго песеннага матыву да другога – лірычнай падзеяй, рэалізацыяй крэатыўнай, рэферэнтнай і рэцэптыўнай кампетэнцый мастацкага твора» [5, *68*]. Гэтыя высновы вядомая даследчыца зрабіла адносна куставага комплексу, аднак, як паказвае наш аналіз, яны адлюстроўваюць спецыфіку і песеннай

інфраструктуры беларускай, у прыватнасці пінскай, абраднасці. Абапіраючыся на прапанаваныя ёй функцыянальныя *тыпы* матываў, якія даследчыца вылучыла ў адпаведнасці з камунікатыўнай стратэгіяй абходнага абраду (рэпрэзентатыўныя, рытуальна-шлюбныя, аграрна-магічныя, патрабавальныя) [5, *69*], мы звярнулі ўвагу на спецыфіку праяўлення ў вясельнай паэзіі пінчукоў такога *віду* рэпрэзентатыўных матываў, як прасторава-часавыя.

Адразу трэба агаварыцца, што прастора і час абумоўлены рытуальна-міфалагічнымі акалічнасцямі вясельнага абраду. Для мастацкага свету пінскіх вясельных песень характэрныя ўстойлівыя прасторавыя і часавыя прыкметы, маркіраваныя ў адпаведнасці з вясельнай эстэтыкай. Хранатоп вясельных песень канструіруецца называннем пэўных прасторавых аб'ектаў, пазначэннем самога часу. У паэтычных творах згадваюцца хата, дуброва, сад, бор, мора і інш.; сярод хранонімаў дакладна вылучаюцца дні свята або моманты выканання абраду: «суботанька», «нэдэля», «нучка тёмна».

У кантэксце вясельнай абраднасці пінчукоў «*дубровонька*» – «свая» прастора, родны дом. У гэтым значэнні праяўляецца супрацьпастаўленне «*блѝзкѝ – далёкі*». Эквівалентам «*дубровы*» з'яўляецца «*лес*». У песнях можна прасачыць шлях жаніха-«*сокола*» да «*лесу*», дзе жыве яго «*зувзулька*»: «*Через трі лісы, і через четыры, стань собі на пятом лісі…*» [* 1]. «*Лесу*», «*дуброве*» супрацьпастаўляюцца «*бор*», «*горы*». «*Бор*» у пінскіх песнях асэнсоўваецца як «іншы» свет, дзе дзяўчына засталася назаўжды, адкуль ужо не магла вярнуцца назад, бо не «ведала» дарогі. У матыве «*прылету ў бор птушкай*», як лічаць даследчыкі, прасочваецца распаўсюджанае ўяўленне пра пераўвасабленне душы нябожчыка, якая адлятае на «той» свет птушкай. У семантыцы гэтага матыву сустракаюцца розныя мадыфікацыі, дапаўненні хрысціянскімі элементамі, прыўнясенне пэўных рэалій, у прыватнасці вывядзенне на першы план сацыяльнага значэння «*бора*» як «чужой» зямлі ці сям'і. Такая перакадзіроўка міфалагічнага зместу – цалкам натуральны факт для пінскай песні, цесна звязанай з народным побытам і светапоглядам, з усімі іх зменамі. У сацыяльным плане «*бор*» можа выступаць у якасці канцэптуальнай мяжы паміж «сваёй» і «чужой» прасторай. Напрыклад, у песні «Нуце, нуце, раду радуйце» жаніх і яго родзічы едуць борам. Для юнака дарога праз бор з'яўляецца шчаслівай, бо з ім «*...едзе Бог...*», а для нявесты на першы план выступае сацыяльная семантыка «*бора*» як «чужой» зямлі.

Асаблівую цікавасць пры аналізе зместу пінскіх вербальных тэкстаў выклікае лексема «*сад*». Сімволіка «*сада*» распаўсюджана ў фальклоры ўсходніх славян. Аднак калі ў свядомасці стваральнікаў рускай вясельнай паэзіі «*сад*» ідэнтыфіцыруецца з дзявоцтвам, родным домам, то ў фальклорнай свядомасці пінчукоў яго семантыка атрымала іншае тлумачэнне: гэта новы статус дзяўчыны – яе стан замужняй жанчыны:

«*...Ужэ ж бо мні дубрувонька доіла, // Ужэ ж бо мні садовіночка прыспіла. // ...Ужэ ж бо мні батькоўства доіла, // Ужэ ж бо мні свэкроўства прыспіла...*» [4, № 270]. У той жа час гэта – пэўная прастора, чужы дом: «*Уленула заўзуленька // У вышнёвый садочок. // Сюды гляне, туды гляне – // Некуда вылятеть: // По один бэк – вышнёвый сад, // По други – виноград. // Да ўехала девонька // У свэкратковэ подворъе. // Сюды гляне, й туды гляне – // Некуда выехаты: // По один бэк – скамьица, // По други – пиўница...»* [4, № 230]. З прыездам нявесты «*сад*» набывае выключна станоўчыя якасці: у ім з'яўляюцца «*вішні*», сюды прылятаюць «*голубы*» і г. д.

У некаторых пінскіх песнях узгадваюцца лексемы «*рака*» і «*мора*». Так, уязджаючы ў двор жаніховай хаты, нявеста «*разлівается рэчкай*», гэта значыць, вадой пладароднай, што, відаць, звязана з матывамі нараджэння. У той жа час у значэнні «мора» – вады салёнай, непрыгоднай для піцця ці арашэння, «ніжняй» – гэта намінацыя звязана са смерцю. У міфалагічным уяўленні славян вада, як і неба, з'яўляецца месцам жыхарства продкаў. На гэтыя вераванні ўказваюць шматлікія факты пахавальнай абраднасці: адным са спосабаў пахавання ў старажытных славян было апусканне нябожчыка ў палонку, у раку. Пахаванне Кастрамы як імітацыя пахавальнага абраду таксама заканчвалася апусканнем чучала ў ваду. Л. Вінаградава, зыходзячы са сведчанняў «Слова Грыгорыя Багаслова» (ХІХ ст.), выказала меркаванне, што «… да вады хадзілі, каб утварыць нейкія дзеянні, блізкія варажбе… Падразумявалася пры гэтым сувязь з нячыстай сілай ці душамі памёрлых» [3, *23*]. На аснове тэзісу К. Машыньскага аб матыве пераправы праз ваду як спосабе сувязі з іншасветам даследчыца лічыць, што перад вяселлем маглі хадзіць да вады для высвятлення, ці будзе шлюб адобраны продкамі, альбо папрасіць іх благаслаўлення [3, *23*]. Так высвятляецца міфарытуальная сувязь: шлюб – праз пасрэдніцтва продкаў – вада. Акрамя таго, «*вада*» ўспрымалася як перашкода, мяжа, што раздзяляе розныя этапы жыцця, таму пры пераходзе дзяўчыны ў новы стан трэба яе было пераадолець. Так, відаць, з'явілася ўяўленне пра шлюбную сімволіку вады.

Адзначым, што традыцыя пэўным чынам уплывала на паводзіны нявесты. Дзяўчына павінна была прайсці перыяд ізаляцыі, якая праяўлялася рознымі спосабамі. Адзін з іх – накрыванне покрывам, хусткай. У пінскіх песнях сустракаюцца матывы пра знаходжанне нявесты ў «*темніцы*», «*каморачке*»: «*Шкада тую маладіцу, // Што сядіть у темніцы. // Трэба ёй прастор даць – // Пакрывала зняць*» [* 2]. Нявеста павінна была «знікнуць» на некаторы час для іншых людзей і з'явіцца перад імі ў вызначаны рытуалам момант ў іншай іпастасі. Змены ў паводзінах выражаліся і іншымі спосабамі: па хаце нявесту вадзілі за руку ці за ручнік, павязаны на руцэ; з дому дзяўчына не магла выйсці адна, без суправаджэння і г. д.

Форму зносін з нявестай, якая знаходзілася ў парогавым стане, вызначалі часавыя ўяўленні. У пінскім вяселлі спосабам звароту да дзяўчыны з'яўлялася выкананне песні – такая форма патрабавалася рытуалам. Пакуль адбываўся пэўны абрад, гэтае правіла дакладна выконвалася. Калì «абрадавы час» заканчваўся, вярталіся да звычайных норм адносін. Дыферэнцыруючы этапы станаўлення і развіцця часавых (тэмпаральных) уяўленняў чалавека, М. Ахундаў на першае месца ставіць міфічны час, які праходзіць у сваім развіцці шэраг этапаў, і кожнаму з іх уласціва пэўная мадэль. Даследчык адзначае, што «міфалагічны час, адштурхоўваючыся ад архаічнай маятнікавай (хістальнай) мадэлі, пераходзіць да цыклічнай мадэлі, аднак на ёй не спыняецца, а развіваецца да мадэлі спіральнага часу» [1, *621*]. Магчыма, што маятнікавая мадэль часу адпавядае ранняму збіральніцка-паляўнічаму перыяду каменнага веку. Маятнікавы тып часу прадстаўлены ў пінскіх песнях матывам метамарфозы. Не выклікае сумненняў, што ўзнікненне і існаванне матыву пераўвасаблення нельга аддзяліць ад прасторава-часавых уяўленняў чалавека, таму што метамарфоза з'яўляецца пераходам ад адной якасна-колькаснай формы да іншай. Прычым гэты пераход ажыццяўляецца не прамалінейна, а скачкамі. Такім чынам, метамарфоза, як адзначыў М. Бахцін, – гэта «пэўная форма часавага раду» [2, *264*].

У эпоху мезаліту на калектыўна-працоўнай аснове ўзнікае дыферэнцаванае пачуццё часу, пра што сведчыць цыклічнасць каляндарна-абрадавай дзейнасці чалавека. Цыклічная і спіральная мадэлі міфічнага часу, фіксуючы пастаяннае аднаўленне прыроды, цыклічнасць, «зваротнасць» часу, умацоўвалі веру чалавека ў бессмяротнасць яго душы, у магчымасць існавання яе не толькі ў чалавечым абліччы, але і ў выглядзе расліны, жывёлы і нават нежывой істоты. Такім чынам, асаблівасцю міфічнага часу, як адзначае М. Бахцìн, з'яўляецца яго адзінства, нерасчлянёнасць асобных часавых радоў, у прыватнасці, прыроднага і сацыяльнага [2, *358*]. З нараджэннем і ўмацаваннем класавай структуры грамадства, паводле сцвярджэнняў даследчыка, адбываецца шырокая трансфармацыя часавых форм: «Раўназначныя і вялікія рэальнасці старажытнага дакласавага грамадства адрываюцца адно ад аднаго, падвяргаюцца ўнутранаму раздваенню і рэзкаму іерархічнаму пераасэнсаванню» [2, *362*]. Гэта значыць, што часавыя формы гэтага перыяду адметныя дакладным размежаваннем прыроднага і грамадскага, індывідуальнага, прыватнага і агульнага, гістарычнага. У гэтых умовах дыферэнцыяцыі індывідуальных радоў жыцця і рада гістарычнага часу песенная метамарфоза выступае як прыватны на фоне прыроды і соцыума выпадак, як падзея асобнага чалавечага жыцця. Таму сфера яе функцыяніравання цалкам пераносіцца ў сям'ю, ва ўзаемаадносіны двух ці некалькіх людзей. Менавіта такімі з'яўляюцца песні пра пераўвасабленні нявесты. У пінскіх тэкстах маладая прадстае ў выглядзе птушак, жывёл:

«*Ой, лісом шла пчолою, // Цэраз поле перапёлкою, // На двыр сплыла щукою, // А ў хату ўлізла павою, // За стол села панною*» [8, № 47]. Пераўвасабленні, якіх, як відаць з тэксту, магло быць некалькі, адбываюцца скачкамі і практычна імгненна.

Магчыма, што, будучы «чужой», нявеста ўспрымалася родзічамі жаніха як прадстаўнік «чужога», а значыць, нечалавечага боку, жыхары якога – не-людзі. У навуковай літаратуры неаднаразова адзначалася, што стэрэатып увасаблення «чужога» боку як прасторы «з парушанай дыстрыбуцыяй уласцівы… для ўсёй традыцыі апісання «невядомых, далёкіх земляў», «таго свету» з іх жыхарамі паўчалавечага, паўзвярынага аблічча» [1, *73*]. У вясельных матывах знайшло увасабленне міфалагічнае ўяўленне пра перасяленне душы чалавека ў жывёл, вядомае многім народам. У міфалагічнай сюжэтнай сітуацыі «дзяўчына пераўтвараецца ў «*утоўку*», адлятае на «*мора*», жаніх палюе на яе (ён з'яўляецца носьбітам паляўнічага атрыбуту – каня)», жаніх-паляўнічы мае арнітаморфнае аблічча – гэта «*селезень*», які даганяе «*утоўку*», «*ворон*», які палюе на «*галочку*» і г. д. Паляванне здаўна вядома як сімвал сватаўства, шлюбу не толькі ў славян, але і ў іншых народаў. Падкрэслім, што ў матыве «*паляванне*», у адрозненне ад «пераўтварэння» птушка заўжды мае прыкметы якога-небудзь віду. У вясельных песнях пінчукоў выяўляецца той жа змест, што і ў чароўнай казцы з матывам пагоні, дзе царэўна ператвараецца ў зорку, вутачку, шчупака і г. д. Герой імкнецца вярнуць ёй чалавечае аблічча. У.Проп адзначае, што пераўвасабленне дзяўчыны ў жывёлу ідзе ад уяўленняў пра пераўвасабленне душы чалавека пасля смерці. Аднак пераўтварэнні суправаджаюць і зварот у свет жывых [6, *323–325*]. Навуковец выказвае меркаванне, што ў казках, калі бягучы чалавек ператвараецца ў лебедзя, а праследвальнік кідаецца на яго драпежнай птушкай, маецца на ўвазе лоўля душы нябожчыка. У. Проп прыходзіць да думкі, што асноўныя віды пагоні будуюцца на ўяўленнях аб вяртанні з царства мёртвых у царства жывых [6, *325*]. Мяркуем, што матывы вясельных песень узыходзяць да тых жа ўяўленняў, якія ўвасоблены ў матывах чароўных казак з пагоняй і пераўтварэннямі.

Памёрлыя родзічы, як і раней, лічыліся членамі родавага калектыву. Натуральна, што ў такі адказны момант, як уступленне ў шлюб, неабходна было заручыцца іх згодай, прыхільнасцю і заступніцтвам. Асноўным спосабам «зносін» з нябожчыкамі, мовай, якая была зразумелай для іх, была песня. Як правіла, улічвалася ступень сваяцтва памёршага: калі гэта былі бацькі, то да іх звярталіся з песняй, у якой гучалі матывы запрашэння на вяселле, просьбы аб благаслаўленні і так далей. У неабходнасці такой формы камунікацыі праяўляецца ўяўленне пра тое, што жыццё і дабрабыт тых, хто жыве, залежыць ад продкаў. Абрады запрашэння на вяселле памёршых бацькоў адбываліся ў пінчукоў рознымі спосабамі. Звычайна дзяўчына перад вянцом хадзіла на могілкі. Песні сіраты з'яўляюцца

стэрэатыпнымі формуламі: дзяўчына запрашае нябожчыка «*юстать, нэ лежать*», заве на вяселле «*повэсті порадочок*». Матыў «*бацькі не прыходзяць на вяселле*» распрацоўваецца ў пінскіх паэтычных тэкстах ідэнтычна: бацькі не могуць прыйсці на «*вэсілля*», таму што, па-першае, нябожчыкі «не ведаюць» свет жывых, таксама як жывыя не ведаюць свет памёршых; а па-другое, ім цяжка падняцца: «*Одін замочок – жоўтый песочок, а другый замочок – новый домочок, трэйцій замочок – зэлэный хвуйнычок*» [* 2]. У песнях нявесты-сіраты прасочваецца дынаміка ўяўленняў пра спосабы сувязі з памершымі бацькамі. Напрыклад, у песні «*Ой, лэтэла зозуленька*» дзяўчына, якая «*мамы нэ мае*», сама становіцца птушкай і ляціць да маці, каб асабіста запрасіць яе на вяселле. З часам чалавечае выдзяляецца са свету прыроды, а былая тоеснасць «*чалавек – прырода*» разбураецца. У песнях з’яўляецца матыў мары пра крылы, якія б аднеслі дзяўчыну на магілу роднага чалавека: «*Добра табе, голуб, а мне не, ёсць у табе пер’я, а ў мяне – не*». Канчатковая страта веры ў пераўтварэнне, якая не мае падтрымкі нават праз традыцыі, змяняе і форму выражэння. Так у песнях з’яўляецца матыў «*пасрэдніцтва»* паміж «гэтым» і «тым» светам, які ажыццяўляюць птушкі: «*Пошлю зовзульку на Ўкраіноньку / По свою родіноньку. / А соловейка до яснаго нэба, / Що бацінка мні потреба..*» [* 2].

Такім чынам, прасторава-часавыя матывы вясельных песень пінчукоў вызначаюцца пэўнымі семантычнымі нюансамі, для лепшага разумення якіх трэба мець на ўвазе агульную спецыфіку прэзентацыі мастацкага свету абрадавых твораў.

ЗАЎВАГІ

* 1. Запісана аўтарам у 1988 г. у в. Лышча Пінскага раёна ад В. М. Грушко, 1932 г. н.

* 2. Запісана аўтарам у 1991 г. у в. Азарычы Пінскага раёна ад К. М. Яруты (Сінкоўскай), 1926 г. н.

ЛІТАРАТУРА

1. *Ахундов М. Д.* Концепция пространства и времени: Истоки. Эволюция. Перспективы. М., 1982.

2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

3. *Виноградова Л. Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М.. 1981.

4. *Довнар-Запольский М. В.* Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов. Песни пинчуков // Унив. изд. М., 1896. № 1.

5. *Кавалёва Р. М.* Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: у 3 ч. Ч. 1: Заходнепалескія куставыя песні: вучэб.-метад. дапам. для студэнтаў філал. фак. Мн., 2008.

6. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.. 2000.

7. *Трыфаненкава М. А.* Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка. Мінск, 2003.

8. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования. СПб., 1877. Т. 4.

Таццяна Лук’янава

ФЕНАМЕНАЛОГІЯ ЖАНРУ ПРЫМХЛІЦ

Пры фенаменалагічным падыходзе жанр прымхліцы разглядаецца як ментальна-мастацкая сістэма. Вобласць ментальнага прадстаўлена жанравым мысленнем, якое забяспечвае фарміраванне жанравай карціны свету, мастацкага – творамі адпаведнай жанравай канфігурацыі. Канстантная структура жанру прымхліцы, на нашу думку, уяўляе сабой суадносіны жанравай карціны свету (феномен фальклорнай свядомасці), спосабу мадэліравання мастацкага свету (праз дамінанту аднаго з сюжэтавызначальных кампанентаў стану, здарэння, выпадку, падзеі) і камунікатыўнай стратэгіі жанру (стыль як рэгулятыўны прынцып выказвання). Такі шматузроўневы аналіз дазваляе стварыць аб’ёмны «партрэт» жанру прымхліцы.

Вера ў існаванне побач з чалавекам іншых, звышнатуральных сіл, вытокі якой знаходзяцца ў першабытнай міфалогіі, абумовіла «містыка-міфалагічнае» ўспрыняцце свету пры стварэнні прымхліц. Менавіта ўяўленні народа пра звышнатуральны свет і адносіны паміж ім і чалавекам сфарміравалі мастацкую карціну свету прымхліцы. Легенды таксама звяртаюцца да звышнатуральнага свету, але там гэта вышэйшы, «боскі» свет, які існуе самастойна, па-за светам людзей і незалежна ад яго. У прымхліцах жа прадстаўлены свет так званай «ніжэйшай міфалогіі» – свет духаў і дэманічных істот, якія існуюць тут, на зямлі.

Духі і міфічныя істоты (якія з прыходам хрысціянства атрымалі назву «нячыстая сіла») насяляюць тую ж самую прастору, што і людзі, таму вельмі часта ўваходзяць у кантакт з апошнімі. Адносіны паміж «нячыстай сілай» і людзьмі могуць мець разнастайны характар. Гэта могуць быць добрасуседскія адносіны, заснаваныя на ўзаемапавазе і выкананні пэўных абавязкаў перад іншым бокам (напрыклад, стасункі паміж дамавіком і гаспадаром хаты). Але часцей гэта канфліктныя сітуацыі, калі парушэнне чалавекам тэрытарыяльных межаў ці вызначаных правіл паводзін

прыводзіць да варожых дзеянняў з боку духаў. А часам гэта проста шкодніцкія падкопы «нячысцікаў». Так ці інакш, але кантакты з «нячыстай сілай» заўсёды небяспечныя для чалавека. Сутыкненні са звышнатуральным светам непажаданыя, бо менавіта чалавек часцей за ўсё выходзіць з іх пацярпелым.

Суіснаванне звышнатуральных істот і людзей, разнастайныя адносіны паміж імі з'яўляюцца сэнсавым цэнтрам карціны свету прымхліцы і крыніцай яе сюжэтаў: «*У нас во, у суседа, у Цітаўцы, русалку паймалі ў лесе: на лядзе ў барану ўвязла. Дык ён аслабаніў і прывёў дамоў… Дык год аджыла. І нічога не есць; толькі як гаршкі вымаець, дык пары хап-хап з гаршка. А тады завыла: «Дружачкі-падружачкі, вазьміце мяне». І ў лес…*» [1, *175*].

Прымхліца, у адрозненне ад іншых празаічных жанраў, адметным чынам прадстаўляе прастору – у выглядзе пэўных локусаў, вылучэнне якіх залежыць ад «месца жыхарства» тых ці іншых «нячысцікаў» або высокай частотнасці сустрэч з імі: лес, балота, рака, мост, сядзібныя пабудовы, скрыжаванні дарог, могілкі і інш.: «*Вярталіся неяк мужык з жонкаю з кірмаша з суседняга сяла. І праязжалі яны праз масток. Раптам убачылі барана, прыгожага такога, з вялікай шэрсцю. Стаіць і нават не зрухнецца... Толькі яны падышлі да барана, аж ён у другім месцы стаіць. І так што раз: толькі падыйдуць на два крокі, той адразу прападае. Да паўночы мучыў іх баран. Завёў амаль што ў лес. Зразумеў мужык, што здань гэта, перахрысціўся: «У імя Айца, і Сына, і Духа Святога». Адразу ж прапаў баран. Схапіў мужык жонку і хутчэй ад мастка, каб яшчэ што не сталася*» [*1].

Час у прымхліцах таксама не падобны на ўяўленні аб часе ў іншых жанрах. Тут няма мінулага, цяперашняга, будучага. Час мае пераважна сутачны падзел: вечар, ноч, світанне, поўдзень і г. д. Гэта звязана з вызначэннем найбольш спрыяльнага часу для кантактаў з пэўнымі духамі: «*Русалкі на гранай нядзелі катаюцца. За гэтым самым у нядзелю ніхто не ходзе ў лес, – бач, апасаюцца. Раз адна маладзіца ішла на гэтай нядзелі з Царкавішча ў Прыбар з гасцей ад маткі. Ну, матка яе й праводзіла. Увайшлі ў лес, а яна з лесу на дарогу і выбегла, і скачыць-скачыць. А тады на бярэзіну ўскочыла і давай гутатахацца: гутата-гуляля! Яны як спужаюцца, да назад...*» [1, *174*]. Такім чынам, карціна свету жанру прымхліцы падпарадкавана перш за ўсё містыка-міфалагічным уяўленням і будуецца ў адпаведнасці з імі.

Сюжэты прымхліц на фоне іншых жанраў народнай прозы вылучаюцца напружанасцю, бо распавядаюць пра незвычайнае, таямнічае, небяспечнае, удвая страшнае таму, што рэальнае. Адпаведна з карцінай свету, якая дапускае суіснаванне ў прасторы адзінага свету побач з чалавекам іншых, звышнатуральных істот, у мастацкім свеце прымхліц прысутнічаюць два тыпы персанажаў: звычайныя людзі і дэманічныя

істоты. Апошнія могуць не выступаць адкрыта, у сваім сапраўдным абліччы, а прымаць выгляд якой-небудзь жывёлы, прадмета або прыпадабняцца да чалавека. Часам іх прысутнасць пазначаецца толькі праз рознага роду пачуццёвыя праявы: незвычайныя гукі, агні, рух паветра і да т. п.: «*Наша бабуля… расказывала, што так была. Былі сьвятыя вечары. Ну і вечарам адна там ніткі круціла. І чуе: зашумела нешта кала вокнаў у яе, і так ужо страшна. Яна быстрэй дзверы закрыла на кручок, і гэтыя дзверы сталі раскрывацца. …яна… давай маліцца. І ўсё роўна, там ужо хата так прама дрыжыць. А ў яе былі маткі нітак, наматаныя віселі. Яна як закрыла етыя, і ружанец павесіла на дзверы, на клямку. А чуе на уліцы нехта кажа:* «*Маток сьвяты скручаны, адкрый нам!*» *І эты маток падае з жэрдкі, і яна глядзіць, што… сунецца па зямлі… Так яна етую кніжку сьвятую палажыла перад ім, і астанавіўся гэты маток, і так эта ўсё разыйшлося… Гэта праўда. Неможна сьвятам нічога рабіць, патаму што відзіця, што было*» [4, *431*]. Да групы звышнатуральных персанажаў прымыкаюць людзі, якія валодаюць надзвычайнымі здольнасцямі: чараўнікі, ведуны, ведзьмы і знахары. Сюжэтнае дзеянне прымхліц разгортваецца вакол кампанента, які ўяўляе сабой або сутыкненне (звычайна канфліктнае) гэтых разнародных персанажаў, або пэўныя ўзаемаадносіны паміж імі.

Экспазіцыя прымхліц часта змяшчае ў сабе кароткую «перадгісторыю» з тлумачальнымі элементамі, якая знаёміць слухача з абставінамі, пры якіх адбылося нейкае здарэнне: «*Мы спрэжда былі багаты, було ў нас трыццаць коней. Наканец таго заступілі памешчыкі з Масквы, асталась з трыццаці тры толькі. …А нас було шэсць братоў, сёмая сястра. Цяперака ацец наш заскучаў, патаму не хватае нам на пракармленія…*» [1, *171*]. Або ўяўляе сабой больш кароткі варыянт, які паказвае толькі на час і месца дзеяння: вечар, ноч, світанне; дарога, лес, сядзібныя пабудовы: «*Вот раз, у піліпаўку … пашоў бацька наш пасля абеда … ўва'він, памаліўся богу і лёг спаць. Скінуў шубу, паклаў у галаве, сам абпёрся на руку і задумаўся аб сваім хадзяйстве, што негдзі чаго ўзяць…*» [1, *171*]. Завязка характарызуецца раптоўнасцю: «*Удруг яўляецца яму старык: куртка чорная, пояс чорны, на галаве каўпак…*» [1, *171*]; «*Адна кабета … перастала абсарвавацi шчодрыя вечары. Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг чуе, што нехта стукае ў вакно…*» [1, *145*]. Дзеянне разгортваецца імкліва і заканчваецца сціслай, стрыманай развязкай: «*Назаўтра знайшлі спячага смельчака, а пры ім цела пана і скарб. Пахавалі пана, і з таго часу быў ужо спакойны*» [66, *190*]; «*А нашыя мужчыны назаўтрае на адным вале дамоў прыбіліся*» [1, *157*]. У якасці своеасаблівага пасляслоўя могуць выкарыстоўвацца выразы, якія яшчэ раз падкрэсліваюць жудасць таго, пра што распавядаецца, тыпу «*Страхата, не прывядзі богі*» [1, *174*], або яшчэ адно запэўніванне слухачоў у сапраўднасці апавядання: «*Дак от гэта нам расказвала*

жанчына ў Смуроцку да й бажылася, што праўда» [1, *209*]; «*Вы не верыце, а я бачыла сама, далібо-ж тоі*» [1, *232*].

Сюжэтастваральны кампанент, які знаходзіцца ў цэнтры дзеяння прымхліц, на першы погляд, носіць характар здарэння. Сапраўды, героі пераважнай большасці мастацкіх твораў апынаюцца ў сітуацыі сутыкнення з «чымсьці незвычайным і жудасным» [3, *14*] упершыню і аднаразова. Вынікі здарэння звычайна датычацца лёсу толькі гэтых герояў. Напрыклад, гераіня адной з былічак – жанчына – знайшла ў лесе голае дзіця. Пашкадаваўшы яго, жанчына прыкрыла дзіця сваёй вопраткай. Аказалася, што дзіця належала русалцы, якая ў падзяку за дабрыню надзяліла жанчыну спрытнасцю ў працы і спорнасцю рук. «*З тае пары яна пачала так працаваць, што ўсе дзівіліся, адкуль у яе бяруцца сілы*» [1, *174*]. Аднак калі разглядаць гэтае здарэнне ў кантэксце іншых твораў дадзенага жанру, становіцца відавочным, што аналагічныя здарэнні адбываліся з героямі многіх іншых прымхліц. Яны паўтараюцца, а гэта значыць, што слухачы і самі персанажы мастацкага свету твораў маюць справу з тыповымі выпадкамі. Больш таго, усведамленне гэтага выяўляецца і на ўзроўні апавядальніка, апаведача. Свядомасць носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі змяшчае ў сабе набор прэцэдэнтных сітуацый (напрыклад, нечысць заманьвае на згубу, ведзьма шкодзіць і інш.), у адпаведнасці з якімі ствараюцца і ўспрымаюцца прымхлічныя апавяданні. Апавядальнік ведае, што выпадкі сутыкнення чалавека са звышнатуральным бывалі і раней, і тое, пра што ён распавядае, – адзін з такіх выпадкаў. Пацвярджэннем могуць служыць падагульняючыя заўвагі тыпу «*Дак от як нячыстая сіла здзекуецца да дурыць людзей*» [1, *156*], «*Во якія кепікі з людзей строіў тут калісьці нячысцік*» [1, *158*], «*Дак во як баба паддзелала*» [1, *227*].

Вядома, сустракаюцца творы, у якіх ключавы кампанент сюжэтнага дзеяння не выходзіць за межы здарэння, як, напрыклад, у прымхліцы «Заліто», дзе гераіня аднойчы знайшла сцяну сваёй хаты залітай смятанаю. Не ведаючы напэўна, што сталася прычынай такога незвычайнага здарэння, яна можа толькі меркаваць, што, хутчэй за ўсё, тут не абыйшлося без чарадзейства і «*гэта, мабыць, уздзеяно*» [1, *232*]. Аднак такіх твораў няшмат. Як правіла, і ў апавядальніка, і ў герояў прымхліц няма ніякага сумнення ў тым, што ў дадзеным выпадку мела месца ўмяшанне звышнатуральных сіл.

Такім чынам, жанравае мысленне стваральнікаў прымхліц абапіраецца перш за ўсё на прэцэдэнтны выпадак, «варыянты ўспрыняцця» якога кладуцца ў аснову фарміравання мастацкага свету твораў дадзенага жанру і адпаведнага ўспрыняцця іх слухачамі.

Што тычыцца камунікатыўнай стратэгіі і стылю выказвання, то для прымхліц характэрна прысутнасць фальклорнага аўтара на суб’ектным узроўні твора ў форме апавядальніка. Ён расказвае пра незвычайнае і

страшнае здарэнне, якое адбылося з ім або добра вядомымі яму людзьмі, сведчанні якіх заслугоўваюць даверу: «*Некалі на Яна прыходжу я ранкам у сцепку да судзіны драць муку. Калі пагляджу я туды, ажно там сядзіць, вылупіўшы вочы, неякая велькая чорная рапуха. Яна чыста ўкачалася ў муку і паглядае на мяне, спяршэў я спалохалася, але потым, апамятаваўшысь, што цяпер Яна, я дагадалася, што гэта не рапуха, а ведзьма...* » [1, *227*]; «*Сядзімо мы раз у карчме, пакурваем люлькі да гамонім аб том, аб сём. Толькі ось улазіць Купрэй і пачынае жаліцца, што яго коні ноччу хтось заезджвае ў хляве...*» [1, *169*].

Выкарыстанне суб'ектнай формы апавядальніка стварае эфект атрымання слухачом звестак «з першых рук», што дае дадатковыя падставы для ўспрыняцця іх як верагодных, асабліва калі ў тэкст уключаны пераканаўчыя запэўніванні: «*Я сама бачыла от гэстымі самымі вачыма, што на вас пазіраюць. Далібо, што праўда, каб я так свет божы аглядала...*» [1, *231*]. Акрамя таго, яна дазваляе слухачу перажыць разам з апавядальнікам усю нечаканасць і жудасць здарэння, пра якое расказваецца ў прымхліцы: «*На другую ноч пайшоў я з сябрам разам пілнаваць коней. Запалілі мы грамнічную свечку, накрылі яе гоpшчыкам, узялі з сабой свянцонае вады да сядзім, чакаем, покуль з'явіцца ён сам. Толькі ось каля поўначы й пачалі коні біцца да тупаць. Адкрыў гэта сябер свечку, зірном мы, аж на конях сядзіць сівы дзед з доўгаю барадою да толькі іх паганяе. От я як крапануў яго свянцонаю вадою, дык ён і знік. Назаўтра павесілі мы ў хляве сароку, а больш нічога. От з тых часоў не чапае коней*» [1, *170*].

Значна радзей сустракаецца ў прымхліцах форма апаведача. Звычайна яна выкарыстоўваецца для паведамлення пра тое, якія бывалі выпадкі сутыкнення са звышнатуральным. У такіх апавяданнях, як правіла, няма спасылак на асабістую вядомасць удзельніка здарэння, не называецца імёнаў. Герой прадстаўлены як «нейкі чалавек», «адзін чалавек», «адна баба» і інш.: «*Некалі панскі хурман рана на Яна вёў на выган коні і забачыўшы, што ведзьма рушнічком збівала росу, ён давай яе дражніць і абаганяць росу абруцею. Прыйшоўшы да двара, ён павесіў обруць ў стайні на калочкі. Калі зойдзе ён сюды зноў чэраз паўгадзінкі, ажна ж там нацекла із обруці цэлая каложына малака...*» [1, *225*]; «*Адзін чалавек, ідучы позным вечарам, убачыў на полі нейкую істоту. Падобная да чалавека, але не мела на сабе шкуры і былі відаць усе ўнутранасці. Гэты чалавек так перапалохаўся, што захварэў на сухоты і неўзабаве памёр*» [1, *180*].

Прымхлічны аповед узнаўляе карціну свету, у цэнтры якой знаходзяцца ўзаемаадносіны чалавека са звышнатуральнымі істотамі і з'явамі. Таямнічасць звышнатуральнага свету, яго небяспечнасць для чалавека, натуральна, выклікалі страх. Адчуваюць страх героі прымхліц: «*...Спалохалася мая кабета. Валасы на ёй дыбам сталі – страх...*» [1, *145*]; «*...Ён у страх, яму аж валасы дыбам сталі, – думае, што гэта*

нячысты...» [1, *221*]. Перадаецца гэта пачуццё і слухачу, прычым не толькі з-за жудасці здарэння, але і дзякуючы напружанасці самога апавядання. У некаторых творах, перш чым перайсці да здарэння, апавядальнік папярэджвае, што будзе расказваць пра страшныя рэчы. Такая прадмова адразу стварае адпаведны настрой слухача: «*Ці вы ведаеце, – не пры нас гаворачы, – што гэта за ліха – мара? Калі самі не ведаеце, та мо хоць чулі ад людзей. А от мне так трапілася самому бачыць на вочы гэстую пачверу. Ну й пачвера ж, мае браткі! Але ось я раскажу па парадку, як тое было...*» [1, *180*].

Сустрэча героя прымхліцы са звышнатуральнай істотай амаль заўсёды нечаканая, раптоўная. У тэксце эфект нечаканасці ствараецца за кошт выкарыстання прыслоў'яў «раптам», «удруг», а таксама часціц «аж», «ажно» і інш.: «*Быў раз у чацвер Святы Мікола. Усхапілася яна* (маладзіца – **Т. Л.**) *назаўтра, у пятніцу, з першымі пеўнямі, села за прасніцу, схапіла верацяно да давай круціць так, што аж гудзе. Але ось чуе яна, што хтось бразнуў у вакно. Зірнула яна туды, аж пад вакном стаіць старэнькая баба, да такая старэнькая, што чуць на нагах трымаецца. І пытае яна тую маладзіцу, чаму яна так рана прадзе да яшчэ ў святую пятніцу...* » [1, *141*]. Найбольш завостраныя моманты дзеяння акцэнтуюцца апавяданнем дзякуючы ўжыванню дзеясловаў у форме цяперашняга часу: «*...Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг* ***чуе****, што нехта* ***стукае*** *ў вакно. Так яна* ***пытае****:* «*Хто там?*» *Ён і* ***кажа****: «Я прынёс табе, кабета, работу*». *Спалохалася мая кабета...* » [1, *145*]. «*...Вяртаўся ён* (тата – **Т. Л.**) *аднойчы ў сваю вёску, і прыйшлося яму праязджаць праз могілкі. І вось* ***едзе*** *ён на кані, аж* ***бача****, што па могілках* ***ходзіць*** *нейкі чалавек у чорным...* » [2, *37*]. Важную ролю ў прымхліцах адыгрываюць дыялогі паміж героям-чалавекам і звышнатуральнай істотай, сапраўдны сэнс якіх для чалавека раскрываецца, толькі калі ён здагадваецца, што размаўляў з «нячыстым» ці святым. Часта распазнаць суразмоўцу герою дапамагае сам дыялог: «*...Дзень добры!» – кажа дзядок.* «*Здаровенек быў!» –* «*Памагай Бог!» –* «*Дзякуй за добрае слова! Садзіся да супачынь». –* «*Дзякуй!*» *Не садзіцца дзядок да ўсё пазірае на тыя верацёны, а потым і пытае:* «*Навошта табе, дзеткі, так багата верацён?» –* «*Гэта не мае, дзеду*». *І расказала тут маладзіца, як перад ім падходзіла к вакну якаясь бабка й што яна заставіла гэстыя верацёны да вялела ў вадзін дзень усё напрасці.* «*Што мне рабіць, дзеду, з гэстаю бабаю?*» *– пытае маладзіца. «А ты паслухай мяне. Наві з клубка на гэстыя верацёны пакрысе пражы да скажы, што напрала*»*. Сказаў тое сівенькі дзядок да й знік. Толькі тагды ўспомніла маладзіца, што ўчора бачыла яго ў цэркві, як перад яго вобразам ставіла свечку.* «*Дзякуй жа табе, святы Мікола-Цудатворац, што навучыў мяне, як выбавіцца з бяды...*» [1, *142*].

Такім чынам, стылістычны прынцып, на які абапіраецца жанравае выказванне прымхліц, можна вызначыць як «прэцэдэнтны», таму што

будуецца яно ў адпаведнасці з псіхалагічным прэцэдэнтам. Такое ж успрыняцце аповеду слухачом з’яўляецца найбольш адэкватнай для яго пазіцыяй.

ЗАЎВАГІ

* 1. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіву пры кафедры беларускай літаратуры факультэта беларускай філалогіі Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

ЛІТАРАТУРА

1. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. Мн., 2005.

2. *Новак В. С.* Міфалогія беларусаў: вуч. дап. для студ. філал. спец. ВНУ. Гомель, 2005.

3. *Померанцева Э. В*. Соотношение эстетической и информативной функции в разных жанрах устной прозы // Проблемы фольклора: сб. науч. статей. М., 1975.

4. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне / пад рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Мн., 2006.

Вера Арлова

УЗРОЎНІ БЕЗЭКВІВАЛЕНТНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЛЕКАВЫХ ЗАМОВАХ

Беларуская індаеўрапеістыка не мае такіх глыбокіх навуковых традыцый, як руская і заходнееўрапейская, аднак можна сцвярджаць, што цяпер яна лічыцца даволі папулярнай і перспектыўнай галіной даследавання. Асабліва гэта тычыцца тыпалогіі абрадавых сувязей беларускіх і ведыйскіх лекавых замоў. Кожная з іх уключана ў вельмі складаную сістэму сувязей з нацыянальнай міфалогіяй і нацыянальным фальклорам, так што ствараецца ўражанне, быццам паміж імі няма кропак судакранання, настолькі яны знешне не падобныя адна на адну. Тым не менш заўсёды застаецца такі напрамак, як гісторыка-тыпалагічнае даследаванне абрадавых функцый замоў, выяўленне іх жанраўтваральнага значэння, з аднаго боку, і высвятленне канкрэтных неадпаведнасцей – з другога, бо характар і спецыфіка адлюстравання рэчаіснасці ў беларускіх і ведыйскіх замовах розныя.

Калі важным рэгулятарам паэтыкі лекавых беларускіх замоў можна лічыць пэўныя светапоглядныя ўяўленні, звязаныя з першабытнай практыкай, у якой вялікае месца належала інстынктыўным дзеянням [2, *75*], то ў аснове медыцынскіх уяўленняў Атхарваведы – некаторыя агульныя рэлігійна-філасофскія погляды гэтай эпохі. Так, прычынай хваробы, па меркаванні ведыйскіх арыяў, магла быць апанаванасць якім-небудзь дэманам, сурокі, насланыя ворагам, ці грэх перад якім-небудзь боствам [1, *31*].

Пад безэквівалентнасцю мы разумеем сукупнасць канкрэтных неадпаведнасцей, асаблівасцей, якія можна вызначыць пры тыпалагічным супастаўленні беларускіх і ведыйскіх лекавых замоў. Зразумела, што назвы хвароб, вобраз ці прадмет абазначаюцца пэўнай лексемай, аднак мэта нашай работы – выяўленне не безэквівалентнай лексікі ў дзвюх культурах, а пэўных адрозненняў сярод культурна-бытавых кампанентаў, г. зн. пры параўнанні замоў будзем улічваць факты паўсядзённай рэчаіснасці і шырокага культурнага кантэксту.

Як вядома, мастацкае пазнанне і мадэліраванне рэчаіснасці ў замовах ажыццяўляецца апасродкавана, праз сферу быту і сферу фальклорнай свядомасці для жанравых, эстэтычных і магічных мэт.

Этнасацыяльныя і культурна-побытавыя з’явы, якія ўтвараюць свет першасных абагульненняў, у беларусаў і арыяў ведыйскай эпохі не могуць супадаць, што, на наш погляд, з’яўляецца глебай мастацкай безэквівалентнасці.

У беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах мы вызначаем наступныя ўзроўні безэквівалентнасці:

- агульны: ён выяўляецца на падставе аналізу агульных прынцыпаў класіфікацыі беларускіх і ведыйскіх замоў;
- паняційны: тут улічваюцца пэўныя неадпаведнасці ва ўяўленнях, наяўнасць / адсутнасць паняццяў пэўных відаў хвароб, а таксама іх назвы;
- рэлігійны: неадпаведнасці ў імёнах ці назвах звышнатуральных сіл, да якіх звяртаюцца з просьбай, на якія спадзяюцца ў ажыццяўленні задуманага, у нашым выпадку – накіраваныя на атрыманне здароўя;
- персанажна-хранатопны: адрозненні тычацца назваў, семантыкі і функцыі вобразаў-локусаў, вобразаў-персанажаў і іх памочнікаў.

Нават не закранаючы самі замоўныя тэксты, агульны ўзровень безэквівалентнасці можна выявіць пры разглядзе прынятых класіфікацый лекавых замоў, якія ў дзвюх традыцыях вельмі адрозніваюцца.

Беларускія лекавыя замовы падзяляюцца ў задежнасці ад відаў хвароб. Так, ў томе «Замовы» (Мн., 2000) са зводу БНТ вылучаюцца наступныя групы: 1) на забеспячэнне здароўя; 2) ад крывацёку; 3) ад звіху, удару, выбою; 4) ад зубнога болю; 5) ад скулы; 6) ад рожы; 7) ад вогніку;

8) ад астуды; 9) ад лішая; 10) ад валасня; 11) ад грыжы; 12) ад залатніка; 13) ад болі ў жываце; 14) ад каўтуна; 15) ад хваробы вачэй; 16) ад урокаў; 17) ад спугу; 18) на захаванне плода; 19) на добрыя роды; 20) ад начніц, крыксаў і інш.

Класіфікацыя ж ведыйскіх лекавых замоў улічвае не толькі падзел па відам хвароб (напрыклад, замовы супраць хваробы якшма, супраць хваробы кшэтрыя, супраць ліхаманкі-такман, супраць хваробы баласа, супраць хваробы сэрца і жаўтухі, супраць блукаючых нырак), але па сімптомах (напрыклад, замовы супраць апачытаў, супраць крывацёку, супраць ран і пераломаў, супраць кашлю, супраць хваробы, на доўгае жыццё) і сродках, з дапамогай якіх вылечвалася хвароба (напрыклад, замовы да расліны куштха – супраць ліхаманкі-такман, да расліны лакша – супраць ран, супраць пашкоджанняў і ран – з ягадай піпалі, супраць хваробы – з маззю, супраць хвароб – з амулетам з ячменных зярнят).

У беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах мы вылучаем рэлігійны ўзровень безэквівалентнасці. У зачыне беларускіх замоў звычайна звяртаюцца з просьбай да тых сіл, на якія спадзяюцца ў ажыццяўленні задуманага. Паколькі два тысячагоддзі існавання хрысціянства прывялі да пэўнай хрысціянізацыі замоў, то звычайна беларускі замаўляльнік звяртаецца да Хрыста ці Божай Маці, што набліжае замову да малітвы: *«Ішла святая Прачыстая матка Хрыстова гарою, нясла ваду дугою»* [3, *154*]. У рытуал прама ўводзіцца малітва, адсюль ў замовах «памалюся»: *«Госпаду Богу памалюся, Прачыстай мацеры пакланюся, прыступі да памажы ўрокі шаптаці»* [3, *275*]. Таму падчас замаўляльнага акту ў Бога просяць умяшацца ў стасункі людзей, дараваць здароўе. Фактычна гэта нават не просьба: замаўляльнік нечым прыроўнівае сябе да Бога – дыктуе свету свае прадпісанні. Выказанае імя Бога, згодна самым старажытным і паўсюдна распаўсюджаным вераванням, як бы паварочвае іншасвет да чалавека, робіць Боскі свет больш адкрытым для таго, хто вымаўляе сакральнае імя. Праз пасрэдніцтва імёнаў, што належаць да семантычнага поля «пачатак», або «зачын», замова праводзіць паралелі паміж дзеяннямі замаўляльніка, з аднаго боку, і Хрыста, Божай Маці, святых, анёлаў, іншых усемагутных істот – з другога. І вышэйшыя сілы, і замаўляльнік – разам – пачынаюць магічныя дзеянні, накіраваныя на атрыманне здароўя для рэцыпіента [5, *51–52*].

У адрозненне ад ведыйскіх, у беларускіх лекавых замовах не сустракаецца зварот да язычніцкіх багоў, хаця яны згадваюцца, напрыклад, у любоўных ці ад нячыстай сілы.

Што тычыцца рэлігійнага ўзроўню замоў ведыйскай эпохі, то ў першую чаргу неабходна закрануць пытанне пра суаднесенасць у іх рэлігіі і магіі. Ведыйская рэлігія наскрозь пранікнута магіяй. Адны і тыя ж рытуалы маглі выкарыстоўвацца як ў рэлігійных, так і ў магічных мэтах. Агульным элементам для магіі і рэлігіі было прызнанне абумоўленасці чалавечага

існавання звышнатуральнымі сіламі [1, *25–26*]. У ведыйскіх замовах рэлігійны ўзровень прадстаўляюць два класы: багі і сілы зла (асуры і іншыя дэманы). Багі звязаны са светам, касмічным законам рыта, парадкам і ісцінай, асуры – з цемрай, парушэннем касмічнага парадку, хаосам, зманам. У ведыйскіх лекавых замовах сустракаецца імя Індры – бога навальніцы і вайны: *«Няхай аддадуць цябе зноў апсарас! // Зноў – Індра! Зноў – Бхага!»* [1, *72*]. Бог Агні (agni) – адзін з асноўных багоў Атхарваведы, ён бог агню ва ўсіх яго праявах: на зямлі, на небе і ў вадзе. Ён з'яўляецца богам сямейнага ачага і ахвярнага вогнішча, які забівае і праганяе дэманаў. Агні надзяляе даўгалеццем, вылечвае ад укусаў дзікіх звяроў і змяінага яду: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку!»* [1, *63*]. Сома (soma) – уладар раслін. Варуна (varuna) – асноўны захавальнік касмічнага закону рыта. Ён карае грэшнікаў, зацягваючы на іх свае петлі ці насылаючы вадзянку; звязаны з вадой і клятвай пры вадзе. Гэта змрочны бог магічных замоў Атхарваведы: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць!»* [1, *63*].

Безэквівалентнымі з'яўляюцца, як бачым, некаторыя назвы хвароб у беларускіх і ведыйскіх замовах, таму ёсць падставы выдзеліць паняційны ўзровень. Так, у беларускіх замовах сустракаем назвы наступных хвароб:

- мізірніца – хвароба, галоўная адзнака якой сып: *«У полі стаяла ігруша, а пад той ігрушай стаяла тры дзявіцы: Арына, Марына й Кацярына. Яны не ўтыкалі, не ўшывалі, толькі скулу-рожу і скулу-залатуху, і мізерніцу ўгаваралі»* [4, *196*];
- скула-бяліца – сып у роце ў малых дзяцей: *«Цякла рэчка крыніца, тудой ішла скула бяліца, гарлавіца, жабіца, і ўрошная, і прыгаворная, і падзіўная, і пагадная, і паглядная»* [4, *198*];
- скула: *«Першым разком, божым часком, Маняю зваць, скулу выгаварацъ»* [4, *196*];
- ятры – высыпка на барадзе ў дзіцяці: *«Ішоў гарэлы дзед гарэлым мостам да гарэлай бабы прасіць масла мазаці Івану раны, расшарпаны, разрываны. Штоб не ад'ятрываліcь, не раскідаліcь ні пад поўняй, ні пад маладзіком, ні вавекі вяком»* [4, *218*];
- астуда – скурная хвароба, прышчы, якія чэшуцца, не выключэнне і кароста: *«Астуда-чуда, я цябе знаю, умаўляю, уклікаю з чырвонае крыві, з белай касці, з жоўтага мозгу, з салодкага мяса»* [4, *220*];
- падвей – хвароба, якая здараецца, калі прахопіць скразняком, параліч: *«Ехаў Пудвей да на дзевяці каней, а з дзевяці на васемі, а з васемі на сямі, а з сямі на шасці, а з шасці на пяці, а з пяці на чатырох, а з чатырох да й на трох, а з трох да й на двух, а з двух да на адном»* [4, *297*];
- прытча – хвароба, якая сталася з невядомай прычыны; стаццё – хвароба, аслупяненне, стаянне слупам, адурэнне: *«Прашу Госпада Бога і*

Духа Святога, стань, Бог, у помач, ангалы, на радась і стаццё і пасабіця мне вымераць, выгавараваць з раба божага і стаццё і прытчо – стаццё вадзяное, стаццё земляное, стаццё ветраное, стаццё агняное: земляное ў зямлю, а вадзяное ў ваду, а агняное на ‘гонь, а ветраное на вецер» [4, *296*];

- чорная балесць – падучая; не́жыць – каўтун: *«Угаварую зляк, дзядзінец, нервы, расстройства, нежыць, чорную балесць»* [4, *311*];
- каўтун: *«Каўтун, каўтунішча-дурнішча, ад чаго ты ўзняўся? Ці ты з падзіўку, ці ты з пасілку, ці з цяжкага падымання, ці ты з цяжкага падыхання?»* [4, *246*];
- залатнік: *«Залаты залатнічок, малады маладзічок, я цябе знаю, я цябе выгавараю, на сваём месцечку пастанаўляю»* [4, *238*];
- лішай: *«Лішаю, лішаю, я цябе рашаю – // Я цябе рашаю, як свінням мяшаю»* [4, *222*];
- рожа: *«Ты рожа, рожа! Ты вазрастала і да цела грэшнага прыйшла; хутчэй жа расці да расцвітай і, звяўшы, з твару прападай»* [4, *216*];
- дзяцінец – хвароба маленькіх дзяцей, якая праяўляецца ў перыядычных прападках з сутаргамі і стратай прытомнасці: *«Цэркаўку не рабілі, да дзіцяці дзядзінец лячылі»* [4, *345*];
- красушнік, краснуха – заразная дзіцячая хвароба з чырвонай высыпкай на целе: *«Красушнік, сухотнік, ламотнік, пякотнік, не хадзі, не крышы з гарачай крыві»* [4, *349*];
- колка, колікі: *«Ішоў Бог дарогаю і сустрэў колюку»* [4, *364*];
- зубішча – як зубы растуць ды баляць: *«Дубішчы, вазьміця ў раба божага зубішчы, у верх вярховыя, а ў бок бакавыя, а ў корань каранявыя, із цемя із палуцемя, із куткоў із палукуткоў, із шчаляпей із палушчаляпей, із касьцей, із ясных вачэй»* [4, *190*];
- грыжа: *«Як етаму дрэву на пні не стаяць, корнеў не пускаць, лісцьеў не распускаць, так каб у етага (імя) грыжы не бываць»* [4, *226*];
- начніцы – калі дзеці курчацца і крычаць ад болю, не спяць ноччу, лічыцца, быццам іх катуюць начніцы – маленькія і злосныя духі ночы: *«Вячэрняя зара-зарыца, забяры ў майго дзіцяці плач і начніцы»* [4, *333*];
- ліхаманка – хінця, хінцюха, цётка, цяцюха, варагуша, трасца: *«На полі, на кіяні стаіць дуб Ракітані; на том дубі дванаццаць какатоў, на тых на дванаццаці какатах дванаццаць Цяцюх (цётак, ліхаманак), яны зжадаліся, у раба божага сабіраліся»* [4, *253*].

Што тычыцца ведыйскіх замоў, то трэба адзначыць, што ў класічнай індыйскай медыцыне існавала тэорыя трох асноўных складнікаў, якія састаўлялі арганізм чалавека, жывёлы, а таксама космас: гэта вада, агонь і вецер. Напрыклад, у замовах на вылячэнне і на доўгалецце ў Атхарваведзе знаходзіць сваё выражэнне ўяўленне аб тым, што замаўляльнік узнаўляе

жыццё ці здароўе хворага чалавека. Такім чынам, размова ідзе пра нейкае сімвалічнае падабенства касмаганічнаму акту. Менавіта таму ў розныя варыянты касмаганічных міфаў уключаюцца эпізоды пра стварэнне лекавых раслін. Хваробы ў ведыйскіх замовах носяць агульны характар, звычайна іх цяжка атаясамліваць. Напрыклад, сустракаецца такая хвароба, як *якшма*. Гэта самая агульная назва для хваробы. У тэрміналагічным ужытку слова *«якшма»* (aksma) абазначае клас хвароб, якія выклікаюць схудненне: «*З вачэй тваіх, з ноздраў, // З вушэй, з падбародка // Якшму галаўную – з мозгу, // З языка я вырываю ў цябе!»* [2, *60*]. Па меркаванні адных, *якшма* абазначае сухоты, па меркаванні другіх, сухоты абазначае *джанья* (jāyānya), якая ўяўляе сабой адну з разнавіднасцей *якшмы*. Увогуле, вядомы рад разнавіднасцей *якшмы*, сярод якіх неаднаразова згадваецца *«царская якшма»* (rājayaksma). Добра засведчана ў Атхарваведзе хвароба, якая называецца *такман* (takman) – ліхаманка, апісаная ў замовах ў многіх яе разнавіднасцях: сезонная, якая чаргуецца і інш.: *«Гандхары, муджавантам, // Ангам, магадхам // Мы ўручаем ліхаманку, як пасылаюць чалавеку каштоўнасць»* [2, *65*]. *«Пастаянную і восеньскую, // Ліхаманку халодную і спякотную, // Летняй пары і пары дажджоў – // Я застаўлю знікнуць!»* [2, *65*]. *«Паклон пякучай, трасучай, // Васпламяняючай, магутнай!»* [2, *66*]. *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць!»* [2, *63*]. З *такманам* разам нярэдка ўзгадваюцца такія хваробы, як *баласа* (balāsa) і *каса* (kāsa). *Баласа* – няясная хвароба, якая суправаджаецца пухлінай ці набуханнем тканак: *«Усю баласу прымусь знікнуць, // (І) якая знаходзіцца ў членах, і якая – у суставах»* [2, *65*]. Згодна аднаму з каментатарыяў, рытуал лячэння ад *баласы* складаўся з таго, што па рацэ пускалі чарот і хворага мылі гэтай вадой з дапамогай галінкі святога дрэва, прамаўляючы замову. *Каса* – гэта кашаль. Узгадваюцца страўнікавыя хваробы, *жаўтуха* (hariman), *вадзянка* (jalorada), хвароба сэрца (hrdyota), разнавіднасці рэўматызму (viskandha, samskandha): *«Няхай падымуцца ўслед за сонцам // Хвароба сэрца і жаўтуха твая!»* [2, *66*]. Хвароба *кшэтрыя* (ksetriyá літар. «палявая» ад слова ksétra «поле»), па апісанні індыйскага каментатара, была заразнай хваробай, якая забівала цэлыя сем'і, магчыма, спадчынная, якая мела розныя формы. Не выключана, што яна была эндымічнай, г.зн. звязанай з пэўнай мясцовасцю: *«Калі кшэтрыя нагнала цябе // З-за варыва, якое прыгатоўваецца, – // Я ведаю лякарства ад яе, // Я прымушу знікнуць у цябе кшэтрыю»* [2, *62*]. Даволі часта сустракаюцца назвы хвароб, невядомых для саміх індыйскій вучоных, напрыклад: *апва*, *вісалья*, *віндрадха*, *вацікара*, *аладжы*, *вацікрыта* [2, *32–33*].

Персанажна-хранатопны ўзровень ў беларускіх лекавых замовах прадстаўлены вельмі шырока: тут сустракаюцца і вобразы-персанажы,

вобразы-локусы (ці прасторавыя вобразы) і вобразы памочнікаў (пасрэднікаў, якія дапамагаюць выгнаць хваробу).

Даволі часта хваробы выступалі ў выглядзе персаніфікаваных асоб, у вобразе чалавека, часцей за ўсё жанчыны. Тут сказаўся ўплыў антрапаморфных уяўленняў. Скула ў беларускіх замовах малюецца як «*скула-скуліца, красная дзявіца*». Часам заяўляецца, што вядома колькасць іх — дванаццаць скул («*я вас усіх дванаццаць знаю...*»). Азначэнні скул указваюць на іх паходжанне (прыдумная, прысмешная, нагаворная і г. д.). Скула выступае ў выглядзе дванаццаці, у іншых выпадках сямідзесяці сямі дзяўчат або цётак. Хвароба праяўлялася па-рознаму, бо кожнаму яе этапу адпавядала асобная істота (цяцюха і інш.), таму і выганялі не адну якую-небудзь з іх, а ўсе дванаццаць: *«Усіх святых на помач папросім, і Міхаілу і архіілу, суддзю праведнага. На полі, на кіяні стаіць дуб Ракітаній, на том дубі дванаццаць какатоў, на тых на дванаццаці какатах дванаццаць Цяцюх (цётак ліхарадак); яны зжадаліся, у раба божага сабіраліся. Вы, дванаццаць Цяцюх, выхадзіця з раба божага: вам у ём ня быць, вам зь яго вон выхадзіць, з жыл, з пажыл, з гаручай крыві,з галавы і з ног. І хадзіця на сіяньскія лугі, — там калінавыя кусты, — вы там будзеця гуляць, і калінавыя лугі і зялёныя лугі вытрасаць, ну вас аттудава ніхто ня будзець высылаць»* [4, *253*]. Такія ж персаніфікаваныя і іншыя хваробы — залатнік, каўтуніца, рожа, каўтун і інш.: *«Каўтун, каўтунішча-дурнішча, ад чаго ты ўзняўся? Ці ты з падзіўку, ці ты з пасілку, ці з цяжкага падымання, ці ты з цяжкага падыхання?»* [4, *246*]. *«Залаты залатнічок, малады маладзічок, я цябе знаю, я цябе выгавараю, на сваём месцечку пастанаўляю»* [4, *238*]. *«Лішаю, лішаю, я цябе рашаю – // Я цябе рашаю, як свінням мяшаю»* [4, *222*]. *«Ты рожа, рожа! Ты вазрастала і да цела грэшнага прыйшла; хутчэй жа расці да расцвітай і, звяўшы, з твару прападай»* [4, *216*].

Згадваецца ў лекавых замовах і зара-зараніца як маці, прычым атаясамліваецца найчасцей з Божай Маці: *«Прачысту мамку на помач вызываю. Святая гасподня, вялікая зара-зараніца, рабы божай Дар'і памашніца»* [6, *60*].

У беларускіх замовах ад болю зубоў папулярны вобраз месяца. Даследчыца М. В. Кудрашова разумее месяц як хтанічнае боства, ва ўладзе якога дараваць здароўе (дакладней, нячуласць, як у нябожчыкаў, да болю зубоў). Па замовах маладзік бывае ў Адама (першачалавека), дзе бачыць людзей, якія ядуць камені, але зубы ў іх пры гэтым не баляць. Лічыцца, што месяцу падуладны мёртвыя людзі.

Маюць сваю спецыфіку вобразы памочнікаў. У некаторых замовах хвароба і боль не атрымалі канкрэтнай характарыстыкі, хаця і тут яны выступаюць як нешта матэрыялізаванае, што можна ўзяць у рукі, вынесці, разбіць і г. д. Барацьба з хваробай, знішчэнне яе часам набываюць фантастычную афарбоўку. На думку першабытных людзей, хваробу можна было выгрызці, выкляваць, вырваць. Відаць, некаторыя балячкі так і

выдалялі — своеасаблівая першабытная хірургія, пра што засталіся напамінанні ў замовах ад грыжы. У замовах гэта можа даручацца птушкам, напрыклад ворану. Ён абавязкова чорны, у яго жалезная (залатая, срэбная, мядзяная) дзюбка, кіпці, або «кокацця», адпаведна залатыя, срэбныя, жалезныя, шарсцяныя крыллі, драцяны хвост. Воран звычайна сядзіць у гняздзе на дубе (дуб без карэння, без какатоў і без вярхушкі). Другі варыянт — на дубе 12 какатоў, на тых какатах 12 гнёзд, у адным гняздзе сядзіць чорны воран. Воран дзюбкай выклёўвае хваробу (звіх, боль, чэмер, патніцу), кіпцюрамі выдзірае, крыллямі вымятае. Месца ворана ў некаторых беларускіх замовах часам займаюць арол, сокал, ястраб: *«... сядзіць ястраб, глазы ясныя, кокаты вострыя, сам рабы, хвост доўгі»;«...на тых дубцах сядзіць сізы арол з залатой дзюбкай, з сярэбранымі какцямі»*. У ведыйскіх жа замовах хвароба малюецца як няпэўная шкодная субстанцыя, якая выганяецца з розных частак цела, нават з тых, у якіх гэтая хвароба ніякім чынам не можа знаходзіцца.

У беларускіх замовах згадваюцца царскія вароты, дзверы, замок. Так, пры родах лічылася неабходным адчыняць вароты (адчынялі нават царскія вароты ў царкве пры цяжкіх родах), дзверы, адмыкаць усе зашчапкі, расшпіляць гузікі не толькі ў парадзіхі, але ў прысутных і г. д.: «*Няма пары — няма й травы, царськія вароты пазапіраны і кворткі пазамыканы. Прыдзя пара — парасце трава, царськія вароты па'дпіраюцца і кворткі па'дмыкаюцца, моладцу ці дзявіцы на свет можна выйсці»* [4, *331*].

Страла ў беларускіх замовах успрымаецца як ахоўны сродак ад сурокаў: лагічнае развіццё — неабходнасць засцерагчы парадзіху і асабліва немаўля: *«Ішла маць Прачыстая і нясла дванаццаць ключоў, адмыкала дванаццаць замкоў. Яна замочкі адмыкала, царскія вароты адчыняла і з цела младзенца выпускала. Ці шчука, ці шчуканец, вылезь з цела скоранька, ручанец. Ішла Прасвятая Багародзіца з калянай стралой і стралой выстраліла і па чыстаму полю ўрокі-пракокі размятала»* [4, *327*].

У беларускіх замовах ад болю зубоў прысутнічае вобраз мерцвяка ці мёртвага цела, якое не адчувае ніякага болю, чаго няма ў ведыйскіх тэкстах. Справа ў тым, што магічная формула суправаджалася і магічным дзеяннем, якое ўзнікла на глебе параўнання: да хворага месца датыкаліся «мёртвай» косткай, гэтым самым перадаючы яму нячуласць да болю.

Вобраз вады бадай што самы распаўсюджаны ў беларускіх замовах, гэта адрознівае іх ад ведыйскіх. «Вадзіца-царыца», якая змывае карэнні, каменні, лічыцца універсальным сродкам, здольным змыць не толькі хваробу, але і ўрок, зглаз і г. д. [3, *77*].

Маюць сваю адметнасць вобразы-локусы, ці прасторавыя вобразы. Згодна з меркаваннямі М. В. Кудрашовай, цэнтрам, кропкай прасторы ў беларускіх лекавых замовах з'яўляецца дрэва ці камень: *«На моры, на акіяне, на востраве Буяне ляжыць гарачы камень Алатыр»* [4, *156*]. *«На моры, на кіяні, на востраві на Буяні стаіць дрэва, на дрэві цар воран*

сядзіць» [4, *158*]. Астатняя прастора групуецца вакол таямнічага цэнтра, які абкружаны аб'ектамі, што ахопліваюць яго коламі. Дуб стаіць на востраве, востраў знаходзіцца пасярод мора-акіяна. Прадрэва ў беларускіх замовах – дуб.

«У беларускай традыцыі дуб – дрэва, што існавала яшчэ перад пачаткам свету. На ім трымаліся вада, агонь і зямля. Паводле калядных песень, дубы з'яўляліся пасярод першаснага акіяна-хаосу з жалудоў, якія ўпусцілі птушкі-дэміургі, або з першапасаджанага дуба зляцелі два галубы, з дна першаакіяна яны дасталі пясок і камень, а тыя сталі матэрыялам для стварэння зямлі, неба, нябесных свяціл. Дуб з яго сімвалізмам цэлага і частак стаў увасабленнем найсакральнейшай кропкі Сусвету, яго восі і зыходнага пункта адліку прастора і часу» [6, *37*]. Магія каменя мела ў нашых продкаў такое ж важнае значэнне, як і магія дрэва, і таксама была звязана з паняццем цэнтру. У замовах камень Алатыр-Латыр – аналаг свяшчэннай гары – прастола Бога або кургана – узгорка-выратавальніка падчас патопу. М. В. Кудрашова лічыць, што камень мае нейкае асаблівае значэнне ў традыцыйнай культуры індаеўрапейскіх народаў, бо многія старажытныя свяцілішчы так ці інакш звязаны з камянямі. Камень у культурных традыцыях – фундамент не толькі будынка, а універсальны базіс. Ва ўсіх цывілізацыях, нават, так бы мовіць, «драўляных», якою была, бясспрэчна, і славянская, усе алтары заўсёды каменныя. Яны давалі магчымасць на іх гарэць агню, а самі не згаралі. Такім чынам, Алатыр-камень – сусветны алтар, ачаг, звязаны з агнём. А «агонь мог быць для дагістарычнага чалавека першым увасабленнем боскага». Ёсць і іншы погляд, які якраз, магчыма, найбольш датычыць тэксту замоў: «Паколькі алтар уяўляе сабою «кропку пераходу» паміж часам і вечнасцю, яго ўспрымалі як пахавальню» [6, *39*].

Вельмі часта ў беларускіх замовах той прадмет або асоба, да якіх звяртаюцца з просьбай для вырашэння нейкай гаспадарчай патрэбы або для лячэння хваробы, знаходзяцца дзесьці вельмі далёка, у нейкай уяўнай, абстрактнай далечыні, у іншасвеце, але гэтая далячынь, гэты ўяўны свет абавязкова прадстаўлены вадой – «морам» або «акіянам» або тым і другім адначасова. У замовах зафіксаваліся пазітыўныя ўяўленні пра ваду як месцы знаходжання звышнатуральных сіл, што здольныя аказаць дапамогу. Гэта месца, па сутнасці, можна кваліфікаваць як рай у праваслаўных – месца светлых, добрых сіл. Аднак можна зрабіць выснову пра тое, што вада асацыіруецца таксама і з іншасветам – месцам знаходжання звышнатуральных «светлых» сіл. Пра ваду захаваліся не толькі пазітыўныя, але і негатыўныя ўяўленні. Пра гэта сведчыць матыў адсылання, выгнання нейкай хваробы: *«Ад касці боль адхінаем, на мхі, на балоты, на чорныя воды адсылаем: вада збягаець, гэтую боль адцінаець»* [4, *173*]. *«Адпраўляю цябе (скулу) на чарата, на балата, на ніцыя лозы, на быстрыя воды, на сіняе мора»* [4, *205*]. *«Вада-вадзіца, рака-царыца, зара-зарніца. зніміце таску-кручыну за сіняе мора ў марскую пучыну, дзе людзі*

не ходзяць і на конях не ездзяць, як у марской пучыне серы камень» [4, *381*]. Можна меркаваць, што гэта звязана з уяўленнямі старажытнага чалавека пра іншасвет. Адсылалі хваробы (скулу, удар) у адзінае месца, адкуль, па ўяўленні старажытных людзей, нельга было вярнуцца, – у іншасвет.

У ведыйскіх замовах персанажны ўзровень прадстаўлены не так шырока і разнастайна, як ў беларускіх. Вобразы-персанажы сустракаюцца даволі рэдка. У замовах ведыйскай эпохі згадваюцца плямёны, да якіх адсылалася хвароба: *«Няхай пойдзе яна снова да махаўрышаў»* [2, *63*]. *«Яе дом – муджаванты. // Яе дом – махаўрышы. // Толькі нарадзілася ты, ліхаманка, // Адразу стала як дома сярод балхікаў»* [2, *63*]. *«Гандхары, муджавантам, // Ангам, магадхам // Мы ўручаем ліхаманку, як пасылаюць чалавеку каштоўнасць»* [2, *65*]. Гэта плямёны, якія займалі аддаленую перыферыю ведыйскага арэала: махаўрышы, муджаванты – горнае племя, якое жыло ў Гімалаях, балхікі – племя, якое жыло на крайнім паўночным захадзе (сучасная акруга Балкх Паўночнага Аўганістана), гандхары – атаясамліваюцца з плямёнамі пасляведыйскай традыцыі, якія жылі на паўночным захадзе (сучасная вобласць Равалпіндзі – Пешавар), ангі – у палійскай традыцыі вядомы ангі, якія пражывалі на сучасным Усходзе Біхарэ, магадхі – адно з плямён, якія жылі на усходзе. Можна зрабіць выснову, што ў ведыйскіх замовах, дзякуючы ўказанню плямёнаў, мы даведваемся пра больш-менш канкрэтныя геаграфічныя месцы адсылання хваробы.

У ведыйскіх замовах ад крывацёку сустракаецца вобраз трох бязбратніх сясцёр, які адсутнічае ў беларускіх: «*Прэч уходзяць жанчыны – // Вены – у чырвоным адзенні // Як бязбратнія сёстры, // Няхай спыняцца яны з разбітым бляскам!»* [2, *69*] Тут тры бязбратнія сястры абазначаюць вены. «Бязбратнія сёстры» таму, што, па індыйскіх звычаях, калі ў бацькоў была дачка, але не было ніводнага сына (сітуацыя бязбратняй сястры), то, калі тая выходзіла замуж, яна павінна была застацца ў бацькоўскай хаце. Таму генезіс такога эпічнага вобраза магчыма патлумачыць іх побытавым значэннем ці вытокам.

Значнае месца ў ведыйскіх замовах адводзіцца вобразам-памочнікам, якія вельмі адрозніваюцца ад беларускіх. Тут згадваецца давільны камень, з дапамогай якога выціскаўся сок са святой расліны сомы, і прадметы ведыйскага рытуала, якія маглі абагаўляцца – алтар, ахвярная салома і дровы ахвярнага вогнішча: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць!»* [2, *63*]. У якасці памочнікаў выступаюць таксама і розныя лекавыя расліны:

- піпаллі – дапамае гаенню ран: *«Піпаллі – лекі ад пашкоджанняў, // А таксама лекі ад ран. // Яе прыгатавалі багі, // Тую, якой дастаткова для жыцця»* [2, *80*];

- лакша – лекавае рэчыва для вылечвання ран, якое здабывалася з раслін.

Вобразы-локусы дастаткова рэдкія ў лекавых замовах. «*Ашватха – месца прыбыцця багоў, // На трэцім небе адсюль. // Там багі дасталі куштху – // Вока бессмяротнасці*» [2, *63*]. У гэтай замове згадваецца дрэва ашвахта, якое лічылася святым дрэвам, служыла ў старажытнаіндыйскай міфалогіі правобразам Сусветнага Дрэва. Адзінае, што ўказвае на прастору, – гэта назвы плямёнаў, пра якія размова ішла вышэй.

Такім чынам, нават на падставе невялікага матэрыялу ведыйскіх замоў мы паспрабавалі даказаць, што ўсё ж такі магчыма вызначыць узроўні безэквівалентнасці ў беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах, што дае нам магчымасць з вялікай доляй верагоднасці вызначыць шэраг прыкмет, якія абазначаюць несуаднесенасць таго ці іншага элемента (ці вобраза). Таму мы можам гаварыць пра адрозненні ў праявах культурна-бытавога кампаненту ў беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах.

ЛІТАРАТУРА

1. Атхарваведа. Избранное. М., 1977.
2. *Барташэвіч Г. А.* Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў. Мн., 1990.
3. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 2000.
4. *Кавалёва Р. М.* Тыпалогія гімнічнай паэзіі беларусаў і арыяў ведыйскай эпохі // Фальклор і этнакультура Палесся ў індаеўрапейскім кантэксце: матэрыялы III Міжнар. навук. канф., (7 – 8 снежня 2006 г., г. Мінск) / Ін-т мастацтва, этнаграфіі і фальклору Нац. акад. навук Беларусі, Бел. дзярж. ун-т; рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. – Мн., 2007.
5. *Кудрашова М. В.* Паэтыка беларускіх замоў у аспекце літаратуразнаўства. Вобразны свет. Гукавая арганізацыя тэксту. Мн., 2005.
6. *Платко Д. С.* Канцэпт "вады" ў беларускіх замовах // Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 22 – 23 крас. 2008., г.Мінск: у 2 ч . / рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. – Мн., 2008.

Юлія Вашкова

КАНЦЭПЦЫЯ ГЕНДЭРА Ў КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ СУЧАСНАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

Пры выкарыстанні паняцця «гендэр» у навуковым дыскурсе аб’ектам разгляду становяцца ўзаемаадносіны мужчынскага і жаночага

полаў у межах дакладнай гістарычнай рэальнасці, а таксама праблемы, якія вынікаюць з названых стасункаў. Памылка некаторых даследчыкаў заключаецца ў тым, што яны выкарыстоўваюць паняцце «гендэр» у значэнні «жаночы вобраз». Гендэр разумеецца намі як сукупнасць сацыяльных рэпрэзентацый, а не прыродай замацаваная дадзенасць. Гэты канцэпт падкрэслівае сацыяльны характар няроўнасці паміж поламі.

Гендэрны падыход уяўляе сабой метадалогію міждысцыплінарнага кірунку сацыяльна-гуманітарных ведаў і стратэгію даследаванняў, якая дазваляе аналізаваць комплекс існуючых у культуры ўяўленняў пра мужчынскасць і жаноцкасць, змены статуса сям’і і стану мужчын і жанчын у грамадстве.

Эвалюцыя гендэрных даследаванняў ішла ад жаночых даследаванняў да ўласна гендэрных. Яшчэ ў 60-х гадах XX ст. паняцце «гендэр» у значэнні «суадноснасць полаў» было амаль невядомым.

Станаўленне і развіццё сучаснай канцэпцыі гендэра звязана з такімі тэндэнцыямі і тэарэтычнымі канцэпцыямі філасофска-сацыяльных ведаў, як псіхааналіз (тэорыя архетыпаў (К. Юнг, Э. Фром), фенаменалогія (уяўленне пра суадноснасць суб’екта і аб’екта пазнання, пра значнасць сэнсу (эйдаса) прадметаў (Э. Гусерль), структуралізм (чалавек як функцыя перакрыжавання розных сімвалічных структур; актыўнасць індывіда пры выбары ім сацыяльнай нормы ў працэсе фармавання сваёй суб’ектыўнасці, сваёй гендэрнасці (М. Фуко, Ж. Лакан) і г. д., якія падрыхтавалі глебу для іншага погляду на філасофскія праблемы ўзаемаадносін чалавека і грамадства. Разам з тым, асноўная роля ў распрацоўцы метадалогіі гендэрнага падыходу і яго распаўсюджання ў навуцы і грамадстве належыць сучаснаму фемінізму і жаночаму руху другой паловы XX ст. У феміністкім дыскурсе фундаментальны для культуры факт адрознення мужчынскага і жаночага стаў зыходным пунктам для абгрунтавання таго, што ў працэсе сацыялізацыі складаюцца правілы, якія маюць на ўвазе «другаснасць» жанчын і замацоўваюць шматлікія структуры няроўнасці па прыкмеце полу. Рускія філосафы сталі актыўна абмяркоўваць тэму полу толькі ў сярэдзіне XX ст: канцэпцыя адкрытага, свабоднага і творчага чалавека (М. Бердзяеў), філасофія жыццядзейнасці сімвалаў і слоў (А. Лосеў). Пад уздзеяннем сацыяльна-філасофскіх навук пачалося фарміраванне кірунку міждысцыплінарных даследаванняў, якія выкарыстоўвалі метадалогію гендэрнага падыходу. Аб’ектам іх аналізу з’яўляецца гендэр як сацыякультурны феномен (Ш. Берн «Гендэрная псіхалогія», І. Коган «Гендэрная культуралогія», І. Жыліна «Гендэрны падыход да аналізу мастацкага тэксту», А. Кірыліна «Гендэр і мова» і інш.). У далейшым адносіны мужчын і жанчын у грамадстве разглядаюцца як адносіны сацыяльнай асіметрыі.

На сучасным этапе развіцця сацыяльна-гуманітарных навук гендэрныя даследаванні перайшлі з прасторы тэарэтычнага аналізу агульных заканамернасцей у вобласць практычнага вырашэння канкрэтна пастаўленых задач. Сёння ў дадзеным ракурсе разглядаюцца такія праблемы, як дзяржаўная сямейная палітыка (І. Чуткова), жанчына і сродкі масавай інфармацыі (Т. Мельнічук, Н. Ефімава), гендэрныя стэрэатыпы ў праваслаўі і будызме (Т. Чайропа), выражэнне гендэра ў тэкстах на электронным носьбіце (Т. Захарава), гендэрная характарыстыка рэкламнага тэксту (В. Акулічава) і інш.

Каштоўным з’яўляецца вопыт заходніх вучоных у правядзенні кроскультурных даследаванняў, якія даюць магчымасць выявіць агульныя і асаблівыя рысы гендэрных адносін у традыцыйных культурах, зразумець заканамернасці, звязаныя з сацыяльнымі ролямі мужчын і жанчын. Так, Р. Хоф звяртае ўвагу на тое, што і жаноцкасць, і мужчынскасць з’яўляюцца культурным канструктам, здольным да зменаў. Дж. Батлер зрабіла выснову, што гендэр – нявызначаная пераменная, якая ўдакладняецца часам, прасторай, культурным кантэкстам.

Беларускія навукоўцы да праблемы гендэра паставіліся з пазіцый пошуку суадносін заходніх гендэрных даследаванняў з этнанацыянальнай спецыфікай і магчымасці ўліку праяў агульных заканамернасцей у канкрэтнай культуры. Так, А. Усманава звяртае ўвагу на адно з палажэнняў феміністкага крытыцызму, згодна з якім «жанчына адсутнічае ў гісторыі заходняга мастацтва і культуры наогул» [5, *225*]. Гэта праяўляецца ў тым, што няма прасторы для жаночага погляду і жанчын у мастацтве да XX ст. Вобразы жанчын – нарцысічнае выяўленне мужчынскага «Эга». Таму паняцце «жаночага вобраза», на думку даследчыцы, павінна быць заменена ўяўленнем аб «жанчыне як пазначальным у ідэалагічным дыскурсе» [5, *225*]. Толькі ўскосна закранае праблему гендэра І. Шаблоўская. Яна вызначае гендэрны вопыт беларускіх жанчын праз яго адсутнасць.

Пытанні полу ў фальклоры вывучаліся, але не праблематызаваліся. Класічныя даследаванні зводзіліся да апісання герояў па-асобку, вызначэння іх сюжэтаўтваральных функцый (У. Проп), сімвалічнага сэнсу і генезісу (У. Анікін), пры гэтым асноўная ўвага была звернута на мужчынскія вобразы. Падзел і існаванне двух полаў у культуры інтэрпрэтавалася як натуральная прыродная з’ява, а не сацыяльны феномен.

У гісторыі фалькларыстыкі прысутнічае факт адзначэння збіральнікамі гендэрных прымет функцыянавання пэўных жанраў: *мужчынскія песні / жаночыя песні*. Але гэта было толькі на практыцы, навуковага афармлення яно не атрымала, што звязана з адсутнасцю на той час гендэрнага меладалагічнага падмурку.

Узнікненне і развіццё гендэрнай тэорыі дало штуршок для пераасэнсавання гістарычных, фалькларыстычных, этнаграфічных дадзеных пра адносіны полаў, пра жаночую культуру, пра ролю жанчыны ў пераемнасці этнакультурнай інфармацыі ў традыцыйных культурах.

Некаторыя іншыя даследчыкі, на прыклад, нямецкі вучоны І. Шаберт, лічылі, што літаратура (у тым ліку і фальклорныя тэксты) адначасова дакументуе ўяўленні пра мужчынскае і жаночае, якія ўвесь час змяняюцца, і садзейнічае змене ўяўленняў пра характар полаў.

Фалькларыстычныя даследаванні, заснаваныя на выкарыстанні гендэрнага падыходу, дазваляюць выяўляць і ацэньваць адрозненні вынікаў сацыяльных трансфармацый (статуса, ролі, функцый) для мужчын і жанчын і прагназаваць наступствы змен для сям'і і гендэрных адносін у грамадстве, якія змяшчаюць фальклорныя тэксты; даюць магчымасць прааналізаваць кампаненты жанраў вуснай народнай творчасці ў святле развіцця культурных норм і адносін мужчын і жанчын, якія адбываюцца на ўсіх узроўнях грамадскай сістэмы, пры гэтым уздзейнічаюць на ход эвалюцыйнага працэсу і фарміраванне яго вядучых тэндэнцый. Тым самым пашыраюцца магчымасці разумення і тлумачэння сацыяльных рэпрэзентацый у фальклорных творах, абагачаюцца тэарэтычны і метадалагічны патэнцыял навукі, і становіцца больш эфектыўным выкарыстанне яе вынікаў.

На жаль, шырокага выкарыстання гендэрны падыход у фалькларыстычных даследаваннях не атрымаў. Нешматлікія работы прысвяцілі гэтай праблеме рускія фалькларысты, якія разглядаюць фальклорныя тэксты з пункта погляду сацыяльнай філасофіі і псіхалогіі, а таксама праз прызму псіхалінгвістыкі: С. Сарокіна «Гендэрныя аспекты традыцыйнай культуры народаў Поўначы, Сібіры і Далёкага Усходу», Л. Скакоўская «Другое жыццё рускага фальклору», С. Канавалава «Гендэрная спецыфіка выражэння прэдыкатыўных адносін у тэксце рускай народнай чарадзейнай казкі» і інш.

Распрацоўкай гендэрнага пытання беларускага фальклору займаліся прадстаўнікі універсітэцкай школы фалькларыстыкі: Р. Кавалёва, Т. Лук'янава, С. Шамякіна, Н. Карыцкая, В. Палукошка. Даследчыкі разглядалі розныя жанры народнай творчасці: сямейна-бытавыя песні, песні пра каханне, легенды і казкі. Асноўныя праблемы, якія закраналі аўтары, заключаліся ў інтэрпрэтацыі гендэрных стэрэатыпаў, выражаных у фальклорных тэкстах. Гендэрны падыход да аналізу фальклорных твораў дазваляе ўсвядоміць сюжэтныя сітуацыі і вобразы ў катэгорыях стабільнасці ці нестабільнасці «мужчынскіх» і «жаночых» стэрэатыпаў.

Так, Р. М. Кавалёва разглядала тры псіхатыпы залётніка ў беларускіх песнях пра каханне. Даследчыца адзначыла, што беларускі народ пры

дапамозе псіхалагічных дэталей, праз сімвалічныя характарыстыкі персанажаў тонка адрознівае тыпы залётнікаў: «у аднолькавых сітуацыях залётнікі паводзяць сябе адпаведна сваёй псіхалагічнай прыродзе, пры чым амаль усім ім уласціва залежнаць ад гендэрных стэрэатыпаў» [2, *207*]. Т. Лук'янава даследавала гендэрную вызначанасць фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах і прыйшла да высновы, што «спецыфіка фальклорнага аўтара заключаецца ў тым, што яго палавая прыналежнасць вар'іруецца ў залежнасці ад кожнага канкрэтнага твора і выяўляецца шляхам комплекснага аналізу» [3, *213*].

Як бачым, распрацоўкай канцэпцыі гендэра займаюцца многія сацыяльна-філасофскія і гуманітарныя навукі. Асноўныя гендэрныя пытанні вырашаюцца на розных узроўнях: палітычным, эканамічным, бытавым і інш. У рэчышчы фальклярыстыкі таксама разглядаюцца важныя праблемы, звязаныя з даследаваннем адрозненняў вынікаў сацыяльных трансфармацый (статуса, ролі, функцый) для мужчын і жанчын і прагназаваннем наступстваў змен для сям'і і гендэрных адносін у грамадстве. Аналіз паказаў, што ўсебаковае вывучэнне гендэрнай праблематыкі ў сучаснай фальклярыстыцы толькі пачынаецца.

ЛІТАРАТУРА

1. Гендерная проблематика в Беларуси: постановка проблемы и возможные решения: Материалы семинара / под ред. Т. И. Мельничук. Мн., 2003.

2. *Кавалёва Р. М.* Тры псіхатыпы залётніка ў беларускіх песнях пра каханне і гендэр // Фальклярыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мн., 2004. С. 193–208.

3. *Лук'янава Т. В.* Гендэрная вызначанасць фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах // Фальклярыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мн., 2004. С. 208–214.

5. *Усманова А*. Беззащитная Венера // ARCHE: Кабеты. 1999. №3. С. 224–227.

Марина Хоббель

ВНЕТЕКСТОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ФОЛЬКЛОРНОМУ ТЕКСТУ: ПУТИ ПРОНИКНОВЕНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ

Прежде чем перейти непосредственно к заявленному выше вопросу, необходимо оговориться, что за реальность мы здесь будем рассматривать. Любая реальность вне фольклорного текста по определению является внетекстовой. Однако граница между текстом и внетекстовой реальностью при ближайшем рассмотрении оказывается довольно размытой, особенно если принять во внимание специфическую устную форму существования фольклорного текста, а также то, что он сам при воспроизведении или фиксации инкорпорируется во внешнюю по отношению к самому себе реальность (мир физических явлений и объектов). Нас будет интересовать как раз эта пограничная зона – те части внешней реальности, которые так или иначе соприкасаются с текстом, иными словами, «реальность вокруг текста».

Внешняя реальность постоянно стремится проникнуть в пространство текста и повлиять на его форму и содержание, однако попытки проникновения изначально обречены на провал. Пересекая размытую границу, внетекстовая реальность немедленно превращается во внутритекстовую реальность, которая строится и функционирует в соответствии с внутренними законами самого текста, совсем необязательно повторяющими законы внешней реальности, как и сама внутритекстовая реальность не повторяет внешнюю. Предельно понятно, что дерево во внешней реальности и дерево в тексте - феномены разного порядка, как, впрочем, и радость с горем. Поэтому неудивительно, что те, кто идет от текста к внешней реальности, надеясь эту реальность воссоздать, в итоге получают разрозненные осколки, которые, может быть, отсылают ко внешней реальности, но едва ли могут с ней идентифицироваться.

Начиная свое повествование, информанты моментально переходят от внешней реальности к реальности повествования. Рассказываемые события далеко не всегда имеют соответствие во внешней реальности, однако в пространстве текста они абсолютно реальны, хоть и представляют собой совсем иной тип реальности. Это не физическая и не психическая реальность, но реальность *рассказанная,* которая реальна просто потому, что она рассказывается, и в тот момент, когда она рассказывается. Впрочем, эта реальность далеко не изолирована, но сосуществует в симбиозе с иными типами реальности. К примеру, ее содержание оценивается относительно логики внешней реальности. С этой точки зрения сказки предстают как выдумки, а предания рассказываются как «правда», вне зависимости от того, насколько рассказчик действительно

верит в рассказанное. В ракурсе поставленного вопроса предания как фольклорный жанр наиболее примечательны и вызывают наибольшую растерянность как среди ученых, так и среди самих информантов. Поскольку повествования представляются как «правдивые» в отношении тех или иных событий, которые имели место во внешней реальности, недостаточно того, что они «так рассказываются».- их правдивость должна быть доказана и желательно должна иметь подтверждение во внешней реальности.

Что это подразумевает на практике, демонстрирует, к примеру, Биргит Херцберг Юнсен в статье «Здесь волки разорвали человека в лето 1612...» [3, *154–194*]. В статье подробно рассматривается предание о солдате Андерсе Сулли, загрызенном волками в рождественскую ночь 1612 года. Местные жители сходятся на том, что рассказ имеет несомненную историческую основу и Андерс действительно пал жертвой волков в достопамятную рождественскую ночь. Разногласия вызывают конкретные детали, когда каждый из рассказчиков пытается донести до слушателей свою, более точную версию исторического события. В подтверждение рассказа информанты указывают на несколько реальных мест в округе, где Андерса якобы настигла смерть, а также на саблю, найденную наутро на месте происшествия вместе с правой рукой погибшего. При этом сабля является самым главным вещественным доказательством, поскольку она существует во плоти и ее можно увидеть на почетном месте в местном кафе. По уверениям специалистов, эта сабля никак не могла принадлежать Андерсу, потому что была выкована гораздо позже описываемых событий, однако в глазах местных жителей она не теряет от этого своей доказательной ценности и силы.

Здесь важно отметить такой момент. С первого взгляда может показаться, будто в подобных случаях спорящие стороны обсуждают само содержание предания и оценивают его историческую достоверность. На самом же деле целью спорщиков является отнюдь не исправление внутритекстовой реальности, но *реконструкция внешней реальности* (естественно, непрофессиональная). То есть по сути целью является ответ на тот же вопрос, что интересует историков: как это было на самом деле. Варианты предания сами по себе не являются ни правдой, ни неправдой, однако жанр подразумевает привязку к категории «истины», что в свою очередь требует привязки к внешней реальности, поскольку внешняя реальность призвана доказать истинность рассказа.

Уже на этом примере можно убедиться, что реконструкция внешней реальности на основании фольклорных, текстов (да и других текстов тоже) – довольно неблагодарное занятие. Хотя бы потому, что никогда нельзя быть стопроцентно уверенным в достоверности полученных таким образом результатов. В самом деле, как реально можно доказать, что Андерс Сулли был загрызен волками в рождественскую ночь 1612 года?

Как можно доказать, что он в принципе существовал? Или же: как реально можно доказать существование «основного славянского мифа»? К сожалению, никак.

Всем известно, что одна из особенностей фольклорных текстов состоит в том, что они отсылают к переосмысленным сведениям о более ранних состояниях народной культуры (древним представлениям о мироустройстве, информации о древних социальных формах и т. д.) наряду со сведениями, более близкими рассказчику по времени. Эти отсылки переплетаются и перемешиваются в видимом хаосе и создают картинку, которая выглядит так, будто она может быть демонтирована без того, чтобы это вело к ее изменению. Однако всякая попытка выстроить элементы в воображаемом изначальном порядке приводит к тому, что вся картинка просто рассыпается на ничего не значащие составляющие.

Фольклорные тексты можно сравнить со сложной мозаикой, а реконструкцию – с попытками выяснить, откуда происходит каждый ее кусочек. Если это осколки стекла или керамической плитки (как, например, в мозаиках Гауди), то мы бы стремились установить, частью каких предметов они были раньше, кто их сделал, с какой целью и кто ими владел. Такого рода анализ, безусловно, представляет известный интерес и имеет свои сильные стороны. Однако, если слишком сильно на нем концентрироваться, легко упустить из виду сам мозаичный узор. Речь идет о том, чтобы найти баланс между различными подходами к анализу текста и, в частности, линии баланса в исследованиях отношения фольклорного текста к внешней реальности.

Поскольку внешняя реальность теряет очертания при соприкосновении с текстом (соприкосновение происходит в момент создания текста, его фиксации или анализа), то в фокус исследования естественно попадает этот момент трансформации внешней реальности. Внешняя реальность всегда находится «по пути» к тексту, то есть, по сути, по пути к трансформации, растворению и исчезновению в тексте. Можно выделить следующие аспекты этой вечно трансформирующейся реальности:

1. История (в частности, локальная история). Ниже будет использоваться термин «историческая реальность», под которой понимается воображаемая сумма всех событий, произошедших в прошлом и являющихся объектом историографии. Эта сумма не доступна нам иначе, как через посредство источников, которые, по определению, несовершенны, поэтому история, написанная на основании источников, никак не может быть равнозначна исторической реальности.

2. Общество и окружающая среда. Здесь имеются в виду формы общественной организации и общественные отношения, а также локальная среда, как природная, так и социальная. Небезынтересно также обратить внимание на мораль как один из общественно регулирующих факторов.

3. Традиция. Она определяется, с одной стороны, исходя из форм репрезентации, а с другой стороны, исходя из форм сохранения и передачи, ср.: «Традиция -универсальная форма фиксации, закрепления и избирательного сохранения тех или иных элементов социокультурного опыта, а также универсальный механизм его передачи, обеспечивающий устойчивую историко-генетическую преемственность в социокультурных процессах. Тем самым Т. включает в себя то, что передается, <…> и то, как осуществляется эта передача [4]. Народная традиция является частью социокультурного опыта, ее содержание – это фольклорные тексты, обряды, ритуалы, мифологические представления и т. п., то есть определенное количество социокультурной информации. Когда речь идет о традиции как гипертексте и о единичных текстах как интертекстах, то на первый план выходит как раз содержательный аспект традиции (отношение текст – другие тексты). Аспект передачи оказывается в фокусе внимания при обсуждении прагматики традиционных элементов (отношение адресант – сообщение – адресат). В первом случае внешняя реальность создается другими текстами, во втором случае – адресантом и адресатом. Отсюда недалеко до пункта 4:

4. Индивиды со своими личными представлениями и опытом, то есть со своими персональными картинами реальности. Нельзя забывать, что тексты создаются, рассказываются и воспринимаются конкретными индивидами, которые одновременно являются внешней реальностью по отношению к создаваемым, рассказываемым и воспринимаемым текстам.

5. Научная деятельность вокруг текстов. Старой истиной является утверждение, что каждый индивид, вступивший в контакт с тем или иным текстом, конструирует «свой собственный текст», идентичный с исходным текстом по форме, но отличный по смыслу, и что существует столько же текстов, сколько существует восприятий текстов (см., например, работы Ролана Барта). Научная деятельность делает этот процесс зримым. Ее конечный продукт (научная литература) как раз озвучивает конструирование «собственного смысла», вложенного ученым в исходный текст / тексты, или, говоря иными словами, описывает собственную реальность ученого, привязанную к исходному тексту. Эта реальность вмещает форму исходного текста и массу других вещей: например, других (чужих) текстов, научных теорий и методов, собственных и чужих идеалов и ценностей и т. д. Исходный текст предусматривает все свои возможные интерпретации, и в этом смысле научный текст беднее исходного. Одновременно научный текст богаче исходного, поскольку он отсылает также к другим вещам, чем исходный текст, который был отправной точкой для анализа и интерпретации.

В этой статье мы коснемся одного аспекта внешней реальности - истории – и посмотрим на ее движение по направлению к одному фольклорному жанру – преданиям. Предания – благословенный материал в

исследованиях, посвященных отношению фольклора к исторической действительности, не в последнюю очередь благодаря тому, что связь преданий с историей долгое время традиционно переоценивалась. Это касается мифологических преданий в несколько меньшей степени, чем исторических. Последние по определению должны содержать прямые отсылки к историческим персонам и событиям, тогда как мифологические предания связываются с историей более опосредованно: предполагается, что они содержат информацию о древних мифологических представлениях, доисторических событиях и общественных состояниях. По большому счету, это допущение так или иначе касается всех традиционных фольклорных жанров, с чем связан непреходящий интерес к реконструкциям, как историческим, так и мифологическим.

Кажущееся непосредственным отношение исторических преданий к исторической реальности объясняет интерес некоторых исследователей к проблеме, которая в таком ракурсе выглядит довольно продуктивной, а именно к проблеме достоверности и ценности народной традиции как исторического источника. Обзор работ норвежских приверженцев подобной постановки проблемы приводит фольклорист Бьярне Ходне в своей докторской диссертации [2, *8*]. Главный вопрос, который заботил исследователей, можно сформулировать примерно так: случилось ли в действительности то, о чем рассказывается в предании, и случилось ли это так, как оно рассказывается?

Сегодня, пожалуй, никто не отважится поставить вопрос о достоверности преданий как исторических источников. Напротив, ученые заняты поиском иных подходов к анализу фольклорного материала, и преданий в частности. Тем не менее, сравнение традиционных форм с историческими источниками не сходит с повестки дня в работах норвежских ученых, хоть при этом и провозглашаются иные цели и задачи. Народная традиция и историческая реальность связываются тем или иным способом в каждом исследовании, где исторические предания используются как практический материал. Несмотря на то, что это сравнение может иметь различные цели, создается впечатление, будто основной пафос остается тем же самым: связь с историей предопределяет актуальность традиции. Например, Биргит Херцберг Юнсен приходит к следующему выводу: «Хотя современные архивные материалы не подрывают достоверность традиции по ряду существенных пунктов, анализ фактических сведений в предании показывает, что невозможно сказать с уверенностью, имело ли событие место в действительности. В конечном счете это оказывается вопросом веры. Однако не вызывает сомнений, что именно историческая основа предания придает ему ценность в своей среде» [3, *182–183*].

Как следует из приведенной выше цитаты, историческая реальность (независимо от того, может ли она в некоторой степени быть

реконструирована или совершенно нам не доступна) воспринимается как константная величина, к которой тексты привязываются, как потерянный хвост к ослику Иа. Как хвост становится хвостом, только будучи приделанным на свое законное место, так и фольклорные тексты обретают смысл только при соотнесении с историей. История становится базисом фольклора и одновременно - универсальным референтом. В статье, посвященной анализу народной традиции о Меньшем Альве Эрлингсоне, фольклорист Анне Эриксен для начала представляет известные исторические факты о Меньшем Альве, чтобы на их основе обратиться непосредственно к различным типам рассказов, группирующихся вокруг этого персонажа. Казалось бы, какая разница, чем Меньший Альв занимался в действительности? Что это принципиальным образом меняет? Какое значение это имеет для фольклорных текстов, где фигурирует Меньший Альв? Однако в данном и других подобных случаях отношение «историческая реальность – народные повествования» функционирует по тому же принципу, что и «базис – надстройка», где надстройка обладает известной независимостью и вполне может анализироваться сама по себе, однако базис является той универсальной константой, которая обеспечивает устойчивость всей конструкции. В случае с Меньшим Альвом базисом является следующая предпосылка: Альв Эрлингсон жил и был казнен. Она сообщает смысл анализу надстройки. Прежде чем перейти к обзору исторических фактов, Анне Эриксен отмечает: «Повествования об Альве Эрлингсоне варьируются по содержанию, длине и фокусировке, но все-таки соотносятся с другими высказываниями и таким образом приобретают свой смысл. [Но прежде всего они обретают смысл через свое отношение к базису. – **М. Х.**] Они являются ответами, возражениями и новыми образованиями в продолжающихся диалогах. Повествования об Альве Эрлингсоне частично коммуницируют друг с другом, а частично функционируют как высказывания в других контекстах, локальных или национальных. В этой перспективе могут рассматриваться также фрагментированные материалы и незаконченные повествования. Если же рассматривать их изолированно, как «мотив предания», «строфы песни» или искаженные исторические факты, то может сложиться впечатление, будто они являются полузабытыми кусочками того или иного утраченного единства» [1, *148*].

Невозможно не согласиться, что искать какое бы то ни было единство на основании собранных текстов бессмысленно, и, конечно, история тоже никоим образом не может представлять собой такого единства. Однако в работе Анне Эриксен исторические факты предстают в виде отправной точки для всего анализа, и исследовательница, отрицая существование первоначального единого текста о Меньшем Альве, тем не менее обращается с историческими фактами как со смыслообразующим

единством. Само существование текстов о Меньшем Альве обусловлено «живым интересом к Альву Эрлингсону и его истории» [1, *147*].

Мы предпочитаем несколько иной взгляд на соотношение истории и народной традиции. Традиция - вовсе не хвост истории. И уж тем более она не станет хвостом, если ее прибить к истории гвоздем. Народная традиция и историческая реальность представляют собой две разноплановые, но равновеликие величины. Верно то, что они обе «невидимы» и доступны лишь через посредство своих эманации - фольклорных текстов / ритуалов и исторических источников. В этом смысле они выглядят довольно похожими. Отличие задается их отношением к категориям времени и достоверности. В противоположность исторической реальности, растянутой вдоль временной оси из прошлого в настоящее, традиция существует в вечном настоящем - в моменте своей актуализации. «Время» традиции состоит из суммы таких единичных настоящих моментов. Традиция стирает память о своем прошлом, в то время как история устремлена в прошлое. Для истории настоящее имеет смысл лишь постольку, поскольку оно станет прошлым. Настоящее поглощается историей, как прошлое, в свою очередь, поглощается традицией.

Что касается достоверности, то достоверность традиции в том, что она (традиция) существует – и актуализируется в ряде устных текстов и ритуальных практик. Содержание текста репрезентирует содержание традиции и таким образом является «истиной». Дальнейшая верификация не нужна, в то время как историческая реальность подвергается постоянной верификации: «Так это было или не так, и что может служить тому доказательством?» Для традиции такого рода вопросы бессмысленны, коль скоро она сама себя верифицирует: повествование равно верификации, при этом предпосылка заключается в том, что «это было так, потому что оно так рассказывается». Поэтому мы можем доверять фольклорным текстам в том смысле, что они репрезентируют вечно восполняющуюся традицию, и едва ли можем доверять историческим источникам (мы не знаем, насколько они представляют историческую реальность. Совсем другой вопрос, что мы можем им доверять как продуктам своих создателей).

Занятие историографией как раз представляет собой попытку воссоздания некоего единства. Несмотря на то, что всем известно, что это единство невозможно воссоздать, потому что оно никогда не существовало, идеал историков остается тем же самым. Конечно, традиция тоже не является единством. «Восполняющий» принцип, который управляет ее существованием, не предполагает никакого первоначального единства, которое возможно воссоздать.

В своем вечном настоящем традиция предшествует исторической реальности - и одновременно переживает ее. Историческая реальность, не

зафиксированная источниками, навсегда для нас потеряна, и эта потеря создает вечный трагизм истории. Сказать о традиции, что она исчезает, – значит встать на позицию историка (привычную нам в силу историческо – ориентированности нашей культуры) и проникнуться трагизмом исчезновения того, что не зафиксировано. Устная же традиция не замечает исчезновений, стирая память о своих прежних существованиях. А поскольку в момент актуализации традиция не отсылает ни к чему иному, кроме своего актуального настоящего существования, то и сокрушаться о потерях бессмысленно. Исследователь традиции в таком случае - не историк, а географ, исследующий ландшафт в том виде, как он представлен в настоящий момент, со всеми спрессованными и деформированными напластованиями, со старыми следами катаклизмов, стертыми новой живой порослью.

То, что традиция и историческая реальность представляют собой две различные реальности, еще не значит, что они никогда не смешиваются. В исторических преданиях мы получаем как раз такое странное смешение. Однако важно отметить, что отнюдь не историческая реальность управляет в этом случае традицией и определяет ее содержание. Власть истории и объективной истины заканчивается там, где начинается текст и его внутренняя реальность. История используется в качестве материала (это может быть имя или событие; или ряд событий, прикрепленных к персонажу, который никогда в них не участвовал; или абсолютно неправдоподобные деяния, приписываемые известному лицу) и приспосабливается к традиции.

Это касается не только исторической реальности, но вообще всей внешней реальности. Приобретение повествованием черт кочующего сюжета указывает на то, что рассказ принят как восполняющий традицию элемент. Помещение реального лица в кочующий сюжет означает то же самое. Это произошло с рассказом о солдате, разорванном волками: «Предание об Андерсе Сулли содержит элементы, известные по кочующим сюжетам. Упоминания о том, что Андерс был убит по пути к церкви, что это произошло в ночь накануне Рождества и что была найдена его правая рука, принадлежат к стилевым особенностям кочующих сюжетов» [3, *177*]. То же самое случилось с Меньшим Альвом Эрлингсоном [1, *160*]. Анне Эриксен утверждает, что Меньший Альв функционирует как «магнит, который привлекает к себе другие повествования» [1, *161*]. Сформулируем это по-другому. Другие повествования привлекают к себе Меньшего Альва, поскольку он был принят традицией в лице ее носителей.

Традиция имеет также силу обратного воздействия на историческую реальность. Поскольку предания рассказываются как «правда», носитель традиции начинает воспринимать прошлое так, как об этом рассказывает предание. И если отвлечься от того привилегированного права на прошлое, которым в нашем обществе наделяется история, это альтернативное

описание прошлого имеет ту же ценность, что и официальное историческое прошлое.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Eriksen Anne*. Mindre-Alv Erlingsson. Historie, sagn og andre fortellinger // Sagnomsust. Fortelling ogvirkelighet / Ame Bugge Amundsen, Bjame Hodne og Ane Ohrvik (red.). Oslo, 2002.

2. *Hodne Bjarne*. Personalhistoriske sagn. En studie i kildeverdi. Oslo, 1973.

3. *Johnsen Birgit Hertzbergf*. Her ulve mand har revet aar seksten hundred tolv:tradisjon, miljo og verdirelatering: en sagnstudie // Norveg, nr. 23, 1980.

4. http://slovari.yandex.ru/dict/phil diet

Раздзел 3

ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ: ЖАНРЫ, ВІДЫ, ПАЭТЫКА

Алена Боганева

ЖАНРАВАЯ СПЕЦЫФІКА І ФУНКЦЫЯНАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ВУСНЫХ АПАВЯДАННЯЎ ПРА ЦУДЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ СЕЛЬСКАЙ КУЛЬТУРЫ

Вусныя апавяданні пра цуды належаць не столькі да сялянскай (або гарадской) культуры, сколькі да пэўнай канфесійнай вуснай традыцыі, прыхрамавага асяроддзя. Разам з тым, класічная сельская традыцыйная культура накладае свой адбітак на гэтыя апавяданні.

Прывядзем два тыповых прыклады: «*Мне сказалі на апірацыю іці. А мы прышлі з дзедам дамой, я гавару: «Пайду осенью». <...> Ляглі спаць, а вот ета во ноччу ён мяне за руку: «Ідзі на апірацыю, ідзі!». <...> Старычок, бародка беленькая, рубашка белая, як раньшэ такія саматканыя, паяском падпаясаны. Ён мяне ўжо сколькі раз <дапамагаў>* [*1]. <...> <I гэта наяву ці ў сне?> *Наяву. Такій старычок. А ета вот ён, што мне сказаў на апірацыю ісці, так ці я спала, ці ня спала, ня знаю, ня помню. <...> А утрам праснулісь — верыць, ня верыць, што дзелаць?. І паехалі на апірацыю. Паехалі. А вот еслі б я да осені <дачакала> – я б ужэ даўно згніла.* <Так гэты старычок, то хто?> *Ангел Храніцель, да*» [**1]. Другі прыклад: «*І як мне стане… Вот прыйдзецца картоплі капаць. І я ўкленчу да Маткі Боскі і модлюса. І кажу: “Матко Боска, дапамажы мне! Ты ж ведаеш, што я анна, што я нешчасна… Дапамажы!” І знаеце, чыста мне прыйдзе хто і дапаможа. І мне ўсё прыйдуць і зробяць, і помогуць… І сын прыедзе… І паляньце Вы… Плакала раз, плакала, што няма хлопца, <…> і кажу: «Матко Боска, няўжэ то Ты не бачыш, што я плачу? Няўжэ то мой сынок не прыедзе да міне?»Назаўтра я ўстала, а мой сынок ужо прыехаў! Ну Вы паляньце! Гэто цуд, шчэ й які цуд!*» [**2].

Жанравую прыналежнасць прыведзеных апавяданняў можна вызначыць па-рознаму. Калі зыходзіць з класічнага пропаўскага вызначэння легенды як празаічнага мастацкага расказу, змест якога прама ці ўкосна звязаны з пануючай рэлігіяй [2, *271*], то перад намі тэксты легенд. Але, відавочна, што прыведзеныя прыклады змястоўна розныя: у першым расказчыца сустракаецца са звышнатуральнай сілай – анёлам-ахоўнікам – «наяву»; у другім — няма бачнай сустрэчы са светам звышнатуральнага, але рэальныя падзеі асэнсоўваюцца расказчыцай як цуд.

Калі ж параўнаць гэтыя тэксты з этыялагічнымі або духоўна-этычнымі легендамі, розніца будзе яшчэ больш істотнай. Этыялагічныя і духоўна-этычныя легенды – гэта фабулаты, якія адлюстроўваюць калектыўнае светаўспрыманне [*2]: этыялагічныя легенды – пра заканамернасці светапабудовы і этыялогію аб'ектаў, духоўна-этычныя – пра мараль, каштоўнасці, грахі і дабрадзеі. Вусныя апавяданні пра цуды могуць быць і мемаратамі, і фабулатамі, але нават фабулаты пра цуды ў адрозненне ад легенд маюць галоўным сэнсава-вобразным цэнтрам чалавека, а падзейным – выпадак з ім.

Разам з тым, па характару тэкстаў бачна, што падстава аб'ядноўваць апавяданні пра цуды з легендамі ўсё ж ёсць: і ў тых, і ў іншых фігуруе Боская сіла, а таксама звышнатуральныя персанажы хрысціянскага свету – Бог, Божая Маці, святыя, анёлы.

З другога боку, апавяданні пра цуды блізкія да былічак: у апошніх таксама апісваецца сутыкненне чалавека са светам звышнатуральнага, толькі ў былічках гэта звышнатуральная сіла выступае, як правіла, варожай і небяспечнай для чалавека.

Зыходзячы з такога сэнсава-вобразнага падабенства, адносна жанравай прыналежнасці апавяданняў пра цуды можна пагадзіцца з Ю. М. Шэварэнкавай, якая прапанавала для гэтых міжжанравых утварэнняў тэрміны легенды-былічкі і легендарныя апавяданні [3, *41–57*].

Легенды-былічкі – вусныя апавяданні пра цуды, незвычайныя здарэнні, сустрэчы са звышнатуральнай сілай Боскага паходжання – Богам, Божай Маці, святымі, анёламі. Легендарныя апавяданні – вусныя расказы пра рэальныя выпадкі і падзеі, асэнсаваныя ў рэлігійным плане, звычайна як Божая дапамога або пакаранне.

Для высвятлення спецыфікі гэтых пераходных жанраў разгледзім іх асобна, параўноўваючы з жанрам легенд і былічак.

Звышнатуральныя хрысціянскія персанажы і этыялагічных, і духоўна-этычных легенд дзейнічаюць як галоўныя героі ў апакрыфічна-евангельскіх сюжэтах. Напрыклад, у цыкле этыялагічных народнабіблейскіх легенд, аб'яднаных тэмай «уцёкі Святога сямейства ў Егіпет» Божая Маці з Хрыстом-немаўляткам хаваецца ад войска Ірадава пад дрэвы, у выніку чаго, у залежнасці ад сваіх паводзін, дрэвы набываюць пэўныя якасці і вызначаюць на будучыню адносіны да сябе (асіна не схавала Святое сямейства – з тых пор трасецца і лічыцца нядобрым дрэвам; ёлка апусціла лапкі і схавала Божую Маці – з тых часоў вечназялёная, упрыгожваецца на Каляды, у яе пярун не б'е) [1, *361–363*]. У легендах-былічках тыя ж персанажы – Бог, Божая Маці і інш. заўсёды выступаюць як сіла, якая дапамагае чалавеку (значна больш рэдка – карае) у яго прыватным, асабістым жыцці, але галоўны герой тут ужо чалавек.

Легенды-былічкі (і легендарныя апавяданні) у форме мемаратаў слаба вылучаныя з маўленчай плыні і выконваюць інфармацыйна-

дыдактычныя функцыі. Былічкі таксама маюць інфармацыйна-дыдактычныя функцыі, але інфармацыйнасць і дыдактыка ў гэтых жанрах прынцыпова адрозніваюцца.

Інфармацыя ў былічках тычыцца галоўным чынам перадачы звестак пра міфалагічных персанажаў, вопыту камунікацыі з імі, а дыдактыка носіць прэвентыўна-засцерагальны характар. Міфалагічныя вобразы былічак (дамавік, русалка, лесавік, лазнік і інш.) заснаваныя на мясцовых вераваннях, яны набываюць свае канкрэтныя абрысы і выявы толькі ў апавяданнях пра сустрэчу з імі.

Легенды-былічкі не маюць патрэбы ў перадачы інфармацыі ўласна пра звышнатуральных хрысціянскіх персанажаў, таму што апошнія функцыянальна і змястоўна дакладна задаюцца рамкамі канфесійнага веравучэння, а вопыт камунікацыі з Богам, Божай Маці, святымі заўсёды унікальны. Магчыма, у сувязі з гэтым легенды-былічкі не маюць корпуса традыцыйных матываў і сюжэтаў, адзначаных (міфалагізаваных) мастацкага часу і прасторы – тут яны заўсёды нейтральныя. Асноўная мэта легенд-былічак – сцвярджаць прадметы веры, сам факт існавання Боскага звышпачуццёвага свету, яго ўплыў на жыццё чалавека. Што тычыцца дыдактыкі, то тут яна накіравана на маральнае ўдасканаленне чалавека, яго жыццё па запаведзях і да т. п.

Хрысціянскія звышнатуральныя персанажы маюць у расказах пра цуды ў вуснай сельскай культуры характэрнае знешняе ўвасабленне, што выразна адрознівае іх ад традыцый хрысціянскай кніжнасці, вусных расказаў пра цуды ў гарадскім прыхрамавым асяроддзі. Напрыклад, Бог або святы Мікалай у легендах-былічках звычайна паўстаюць у выглядзе старога дзядка. *«<Бачыць> — ідэ дэдок, з торбочкою... «То, — <казалі потым людзі>, — Бог тобе прыдався. Ты без бацька годовавса, трое дэтэй було. І тэбе Бог прыдавса*» [**3]. «*Гэта цяпер краны, а тады калодзец па-надворку быў <...>. І прышла я браць воду, выйшаў старэнькі, сівенькі, як сьнег. <...> Кажу ж, сама бачыла, бачыла ж, ну. І кіёчак на плячы і торбачка. Шапка, <як> некалі даўней бальшавікі <насілі>, з пупам: адно апушчано вухо, а другое задрана ў гору. От на нагах лапці з валокамі, во тут нагавічкі такія длінненькіе. І край мяне так праходзіць ён. Я глянула, думаю: жабрак. <...> Выйшаў ён, а дзе ён дзеўся? <...> Прапаў недзе. Я стала расказывать жанчынам, а адна жанчына кажэць: «А гэта Нікалай Чудатворац цябе ахраняў. Нада, каб ты яму малілася. Ён цябе і твае дзеткі ахраняў». Нікалай Чудатворац, сівенькі такі во. Ён можа паказацца і старэнькім, можа і афіцэрам*» [**4].

Як можна заўважыць, у прыведзеных прыкладах Бог, святіцель Мікалай, анёл-ахоўнік паўстаюць амаль у аднолькавым знешнім увасабленні: сівенькі стары дзядок, торбачка, кіёчак. Ні ў іканапісных выявах, ні ў агіяграфіі, ні ў хрысціянскай літаратуры немагчыма сустрэць такога анёла-ахоўніка. Анёлы паўстаюць у хрысціянскай кніжнасці

звычайна самавітымі прыгожымі юнакамі у белых рызах, але ніяк ні старымі ў саматканых рубахах. Свяціцель Мікалай у прыведзеным вусным апавяданні выглядае як тыповы селянін, тады як у кананічных выявах на іконах паказваецца звычайна ў архіепіскапскім уборы з мітрай або без мітры на галаве. Відаць, да апошняй дэталі ўскосна адсылаюць словы інфарманткі, што «*ён можа паказацца і старэнькім, можа і афіцэрам*».

У прыведзеных апавяданнях з анёлам-ахоўнікам і святым Мікалаем таксама звяртае на сябе ўвагу падрабязнасць і канкрэтыка апісання іх знешніх рыс і вопраткі: «*старычок, бародка беленькая, рубашка белая, як раньшэ такія саматканыя, паяском падпаясаны*» і «*шапка, <як> некалі даўней бальшавікі <насілі>, з пупам: адно апушчано вухо, а другое задрана ў гору. От на нагах лапці з валокамі, во тут нагавічкі такія длінненькіе*». Верагодна, такая дэтальнасць апісання заклікана не проста пераканаць слухача ў рэальнасці бачанага, але і паказаць, візуалізаваць, даць такі яркі і пераканаўчы вербальны партрэт персанажа, што слухач не проста ўжо ўспрымае апавяданне пра яго, але амаль што бачыць.

Сярод сельскіх легенд-былічак амаль не сустракаюцца апавяданні пра сустрэчу з Хрыстом, а калі сутракаюцца, то гэта чыста індывідуальнае бачанне, і ў такіх расказах тыповага выгляду Хрыста не існуе. «*Ён, <муж>, не п'яніца, точно. Ну, выпівае, выпіваў тады... Даказывае, шчо я быў цьявёрозы тады. А мы на яго: да ты п'яны быў... Ішоў о тут во, не дахадзя да Веры Матвеевай... <...> Кага: «Галубэ-галубэ таке небо... І стаў Ён перада мною і стаіць – Ісус. Такі вісокі! У такой некай будто жоўтае... Таке будто жоўтае адзеянье на Ём, будто блішчустае... Я, – кагэ, – дажэ ўзяўса за яго. Будто бумага некая. І нічого, – кагэ, – я будто спужаўса... Вісокі такі Ён! І кагэ <Ісус> на міне: «Не дзелай большэ так!»* <А як*?> Ну, ён жа ж угэ знае, шо ён дзелаў... «І мне, – кагэ, – зрабіласо будто страшно... І я кагу: «Добра...» І ён прыйшоў дамоў, дзеўкі, будто яго хто сшэптаў. Пайшоў, лёг і дажа не эта во. І ён і цяпер даказывае, што я точна бачыў Яго*» [**5]. Зноў жа звяртае на сябе ўвагу мяжовая канкрэтнасць, візуальнасць і нават тактыльнасць вербальнай выявы: «*таке будто жоўтае адзеянье на Ём, будто блішчустае, <...> будто бумага некая*».

Па гэтых прыкладах бачна адрозненне апавяданняў пра цуды ў сельскім і гарадскім прыхрамавым асяродках. Па-першае, у гарадскім прыцаркоўным коле легенды-былічкі – апавяданні пра непасрэднае бачанне і сустрэчу з прадстаўніком Боскага свету – сустракаюцца ў якасці выключэнняў, а не правіла. Па-другое, у «гарадскіх» легендах-былічках звышнатуральны персанаж амаль ніколі не апісваецца с такой выразнай рэалістычнасцю. Па-трэцяе, у гарадскім асяродку, калі і сустракаюцца расказы пра сустрэчу з «сівенькім старым», пад якім падразумяваецца пэўны святы (напрыклад, Серафім Сароўскі), яны практычна ніколі не інтэрпрэтуюцца як сустрэча з Богам або анёлам-ахоўнікам.

Сучаснае прыхрамавае гарадское асяроддзе складаецца ў асноўным з людзей пісьмовай культуры і дастаткова высокага адукацыйнага ўзроўню. Многія з іх прышлі да царквы ў дарослым свядомым узросце праз рацыянальнае ўспрыманне хрысціянскай кніжнасці і добра ведаюць па пісаннях свяціцеля Ігнація Бранчанінава, што такое «прелесть» – спакуса, і што Бог і нябесныя сілы не могуць з'яўляцца звычайнаму (грэшнаму) чалавеку. «Всем нам, находящимся в рабстве у греха, надо знать, что общение со святыми Ангелами несвойственно нам по причине нашего отчуждения от них падением, что нам свойственно, по той же причине, общение с духами отверженными <...>, что чувственно являющиеся духи человекам, пребывающим в греховности и падении, суть демоны, а никак не святые Ангелы» [4, *9*].

Разам з тым, расказы пра цуды існуюць і нават з'яўляюцца вельмі папулярнымі і ў гарадскім прыцаркоўным коле. Толькі ў гарадскім асяродку яны звычайна прадстаўляюць сабой не легенды-былічкі, а легендарныя апавяданні. Выключэнне складаюць наратывы вакол некаторых вядомых святых месцаў, паломніцкіх цэнтраў – манастыроў. Увогуле расказы-мемараты паломнікаў пры сустрэчу са старым з катомачкай (у вобразе якога з'яўляецца сам святы Серафім సароўскі) з'яўляюцца вельмі распаўсюджанымі і папулярнымі.

Легендарныя апавяданні – гэта апавяданні таксама пра цуд у чалавечым жыцці, але ў адрозненні ад легенд-былічак у іх адсутнічаюць звышнатуральныя персанажы. Цуд у легендарных апавяданнях не прарывае, як у легендах-былічках, абалонку будзёнай рэальнасці, калі звышнатуральная Божая сіла бачным, увасобленым чынам ўваходзіць у жыццё чалавека. У легендарных апавяданнях пэўныя рэальныя падзеі ўсведамляюцца чалавекам як наступствы Божай кары або дапамогі.

Легендарныя апавяданні звычайна тэматычна падзяляюцца на блокі «Пакаранне за грэх» і «Божая дапамога». Сярод апавяданняў першага блока самымі распаўсюджанымі з'яўляюцца апавяданні пра разбурэнне цэркваў і мясцовых святынь (крыжоў, крыніц і да т. п.) і пакаранне ўдзельнікаў гэтага разбурэння або іх нашчадкаў. Сярод апавяданняў другога блока – Божая дапамога па малітве.

ЛІТАРАТУРА

1. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. Гродзенскае Панямонне: у 6 т. Т. 3: у 2-х кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.]; аўт. ідэі Т. Б. Варфаламеева; агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Мн., 2006.
2. *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора (собрание трудов В. Я. Проппа) / состав., предисловие и коммент. А. Н. Мартыновой. М., 1998.
3. *Шеваренкова Ю. М.* Исследования в области русской фольклорной легенды. Нижний Новгород, 2004.

4. Епископ Игнатий Брянчанинов. Слово о чувственном и о духовном видении духов // Репринтное издание. Епископ Игнатий Брянчанинов. Слово о смерти. М.,1991. С. 3–68.

ЗАЎВАГІ

*1. Інфармацыя ў дужках <> – пытанні збіральніка або ўдакладненні аўтара артыкула.

*2. Этыялагічныя легенды мы раздзяляем з этыялагічнымі легендарнымі паданнямі: у легендах разглядаецца этыялогія класаў аб'ектаў (птушак, жывёл, раслін, этнасаў, міфалагічных істот і да т. п.) [1, *348–378*], а ў этыялагічных паданнях разглядаецца паходжанне канкрэтнага мясцовага адзінкавага аб'екта (напрыклад, камяня-следавіка, царквы, абраза, капліцы, крыніцы, шануемага дрэва, прошчы і да т. п.) [1, *413–424*].

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

**1. Петручышына Раіса, 1928 г. н., праваслаўная, г. п. Шуміліна Віцебская вобласці. Запісана ў 1998 г.

**2. Кудрыцкая Леакадзія, 1923 г. н., каталічка, в. Талькаўцы Ваўкавыскага раёна. Запісана ў 1999 г.

**3. Грыцак Ніна, 1932 г. н., праваслаўная, в. Знаменка Брэсцкага раёна. Запісана ў 2001 г.

**4. Маркач Соф'я, 1930 г. н., адукацыя 4 кл., праваслаўная, в. Малыя Шылавічы Слонімскага раёна. Запісана ў 2000 г.

**5. Муравейка Надзея Кандрацьеўна, 1942 г. н., праваслаўная, в. Малыя Чучавічы Лунінецкага раёна. Запісана ў 2007 г.

Яўген Есіс

МАНТЫЧНАЯ ФУНКЦЫЯ ВЯНКА Ў КУПАЛЬСКІМ АБРАДЗЕ НА МАЗЫРШЧЫНЕ

Вянок – важны атрыбут купальскай абраднасці, звязаны з варажбой, якая ў кожнай масцовасці мела свае асаблівасці. Абрадавая мантычная акцыя з вянкамі звычайна спалучецца з магіяй агню, расліннасці і вады. У кожным этнаграфічным рэгіёне Беларусі святочны вянок традыцыйна складаецца з пэўных кветак. На Мазыршчыне для яго часцей за ўсё ўжываюцца белыя цюльпаны, з дробненькае купала, дзівабрат, сінія званочкі і смалянкі. Перад купальскім вечарам вянкі кідалі на ваду, а наступным днём ішлі глядзець, у які бок іх аднесла. Лічылася, што туды і замуж дзяўчыне ісці. Пры гэтым дзяўчаты спявалі песню:

Йванко сегодня, сегодня,
Дзеўкі зіліе збіраюці да й прыгорвоюці:
– Я віночек спілітаю
На цібя, хорошенькі мой, гадаю [1].

Варажба па вянках у вёсцы Вялікі Бокаў Мазырскага раёна мела свае спецыфічныя рысы. Тут мясцовыя дзяўчаты ўпляталі ў купальскія абрадавыя вянкі чырвоныя валошкі, баронскі мак, світаннік, шматцвет, мяту, званочкі [1, 2], у дзень свята вянкамі ўпрыгожвалі галаву, а апоўначы па іх варажылі. Яны пускалі па возеры два вянкі – на сябе і на хлопца: верылі, калі вянкі сыйдуцца, то дзяўчына абавязкова пойдзе замуж [1]. Часам да вянкоў прымацоўвалі запаленыя свечкі і пускалі іх на ваду. Існавала наступнае павер'е: чыя свечка раней згасне, той памрэ на трэці дзень Купальскага тыдня [2]. Свечка ў такіх дзеях усведамлялася як сімвал жыцця.

У вёсцы Вялікі Бокаў быў яшчэ такі спосаб варажбы на вянках: яго апускалі на дно калодзежа ўдавы і глядзелі, ці ўсплыве. Калі вянок усплываў, то яго ўладальніца спадзявалася, што пойдзе замуж на Піліпаўку [2]. Абрад суправаджаўся песняй:

Кола колодзежа ходзуць дзеўчаты,
Кола Ганночкі й Марылечкі,
Купало Йван!
Поплілі все віночачкі.
Віночкі ні вянуць, дзіўчіны не плачуць,
Вінкі не ўсплылі, дзевочкі ўзгрусцілі [2].

У в. Вялікі Бокаў магічныя абрады з вянкамі ахоплівалі прамежак ад Тройцы да Купалля. На Тройцу «спліталі віенкі, вэшалі на плот, гадалі после на Купалле, мальцы і дзеўкі шлі разам по кветкі, плілі венкі і кідалі на ваду са словамі «Ражаны(ая)-сужаны(ая), плыві ў віры, мой лёс покажы» [1]. У гэты дзень вялікабокаўскія дзяўчаты-цыганкі ўпрыгожвалі асіну: «Сначала лілі на яе грамнічну ваду, потым завівалі вянкі, екі кідалі не рукамі, а нахілялі і скідалі с головы, пры гэтым часам станавіліся спіной да возіра» [2]. Падобна беларускам, яны даведваліся аб сваім лёсе па тым, як плылі вянкі: куды паплыве вянок, у той бок пойдзе дзяўчына замуж, а калі ён патоне – ці сама памрэ, ці мілы здрадзіць з іншай.Тэма варажбы па вянках уласціва шэрагу мясцовых песенных тэкстаў. Напрыклад:

Пойду й стану на беражку возіра,
Скіду віенок на ваду, ой, скіну.
Усе ўсплылі наверх, а мой потулуў,
Всэ з дружочкамі, а я   с дружкою сваею [1].

Цыганскія і беларускія традыцыі ў вясковай купальскай абраднасці настолькі шчыльна перапляліся, сталі, можна сказаць, агульнымі, што цяжка, напрыклад, сцвярджаць, якому этнасу належыць «калодзежны»

абрад з вянкамі, які складае мясцовы перадвясельны звычай. Вялікаму Бокаву здаўна вядомы міжэтнічныя шлюбы паміж беларусамі і цыганамі. Нам паведамілі наступнае: калі цыган і паляшучка мелі намер ажаніцца, яны плялі аднолькавыя вянкі і кідалі іх на дно калодзежа, прымацоўваючы да вянкоў грамнічныя свечкі. Калі вянкі падалі на ваду адначасова, пару сапраўды чакала вяселле. Назіралі, чыю свечку залье вада: лічылася, што той памрэ першым. Самы лепшы знак сямейнага шчасця, калі агонь не згасаў да першай заранкі [1].

Відавочна, што звычай пускання вянкоў на ваду меў на мэце таксама ушанаванне вады сімвалам жыцця – вянком, які абавязкова сплятаўся з 15-20 раслін. Названая рытуальна-магічная дзея мае трывалае бытаванне і шырокае распаўсюджанне, што, на наш погляд, сведчыць аб яе стражытнасці.

Вянок здаўна лічыўся сімвалам дзявоцкасці. Абрад скідвання вянка падчас варажбы адбываўся тады, калі прырода знаходзіцца ў стане найбольшага росквіту. Сімвалічнай стратай вянка падкрэслівалася, што «дзіўка хутка павінна стаць жынкай» [1]. Менавіта таму Купалле ў нашай вёсцы называецца «дзівочым святам», цесна звязаным з вясельнай абраднасцю.

У вёсцы Вялікі Бокаў існаваў абрад варажбы па вянках, якія закідаліся на дрэвы, прычым розныя для хлопцаў і дзяўчат. Так, у хлопцаў існаваў звычай «кыданія віенка на хвою; лічылаcа, што малец ажэнніца столькі раз, колькі раз вянок зачэпіцца да галін» [1]. Дзяўчыты-паляшучкі кідалі вянкі на грушы тройчы. Верылі, што «колы віенок зачэпіцца сразу, то замуж пойдзе пасля Коляд, колі ні зачэпіцца – застанецца ў дзеўках на два годы» [1]. Моладзь перакідвала купальскія вянкі і праз страху хаты, «у екой нідавно памер нехто» [2]. Гэта лічылася прадвесцем нараджэння неўмаўляці. Яшчэ існавала павер’е, што з мэтай варажбы пра будучае сямейнае жыццё купальскі вянок трэба закінуць на дах бацькоўскай хаты. Вялікабокаўцы былі цвёрда ўпэўнены ў наступным: «колы віенок падаў на дах с першай спробы, то дзеўка будзе жыці ў згодзе з свікрухой; колі не трапляў – хуткі надыход нішчасціеў» [1].

Безумоўна, сведчанні інфармантаў надзвычай каштоўныя для ўдакладнення рытуальна-магічнай функцыі купальскага вянка, яго семантычнай ролі ў фарміраванні асобных звёнаў абраду, песенных матываў і дзей.

ЗАЎВАГА

* 1. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, запісаныя падчас фальклорнай экспедыцыі аўтара ў в. Вялікі Бокаў Мазырскага раёна ў 2007 г.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

1. Царэнка Ганна Сілічна, 1927 г. н., в. Вялікі Бокаў Мазырскага раёна.
2. Цэрэнка Аўдоцця Міканораўна, 1930 г. н., в. Вялікі Бокаў Мазырскага раёна.

Алена Алфёрава

СЕМАНТЫКА КАНЦЭПТУ «ДВОР» У БЕЛАРУСКІХ КАЛЯДНЫХ ПЕСНЯХ

Калядныя абрады беларусаў былі непасрэдна звязаны з культурным асяроддзем, асвоенай прасторай, разнастайнымі збудаваннямі, знакавы характар якіх раскрываўся ў суправаджальных песнях. Калядныя песні не існавалі па-за межамі вёскі, калядоўшчыкі абходзілі толькі двары свайго паселішча, таму жыллё і гаспадарка з'яўляліся аб'ектамі мастацкага ўвасаблення. Няцяжка заўважыць, наколькі шырока прадстаўлены ў творах вобразы жылых і гаспадарчых пабудоў, малых архітэктурных форм і вытворчых збудаванняў. Але цэнтральнае месца ў каляднай песеннай тапаграфіі займае гападарчае падвор'е. У песнях заўсёды згадваецца двор як месца, дзе адбываюцца незвычайныя падзеі, стаяць церамы як храм-жыллё нябеснай сям'і або іх будуе сам бог [5, *95*], тут гарацЬ агні або кіпяць катлы, у якіх рыхтуюцца сакральныя калядныя напоі [3, *№ 214; 277*], пасярод двара стаіць незвычайны столічак з такімі значнымі святамі, як Юр'е, Мікола, Ілля [3, *№ 216*]. У гэтым кантэксце набывае дадатковае значэнне выраз «багаты двор»: ён багаты на з'явы, падзеі, гасцей, сярод якіх сам бог, святыя «празнікі», Каляда, багаты на ўсё новае, дадатковае – прыплод жывёлы, ураджай, збудаванні.

На падставе аналізу этнаграфічных і фальклорных матэрыялаў заўважана, што светапогляд жыхароў пэўнага паселішча ўтрымлівае вобраз устойлівай, лакальна замкнутай прасторы, якая ўключае таксама і бліжэйшае вясковае наваколле (раку, ручай, поле, лес). Гэтыя локусы паўстаюць у калядных песнях як эпізадычныя, але неканфліктныя. Ю. М. Лотман адзначаў: «Кожная культура пачынаецца з падзелу свету на ўнутраную («сваю») прастору і знешнюю («іх»)» [6, *257*]. Спецыфіка калядных песень заключаецца ў тым, што апазіцыя «сваё»-«чужое» тут не мае таго значэння, якое ўласціва, напрыклад, казкам. Свет, што акаляе падвор'е, таксама спрыяльны персанажам калядных песень, як і ўласная прастора. Вяртаецца з горада з багатымі гасцінцамі бацька [3, *№ 211*], едуць да дзяўчыны сваты [3, *№ 329*], прыязджае з войска або з Украіны з багатымі падарункамі сын [3, *№ 349*], нават пашкоджанне цудоўнага дрэва

райскімі птушкамі дае дзяўчыне золата для вырабу вясельных убораў [3, *№ 362*]. Такім чынам, згодна з канцэпцыяй калядных песень, цэнтрам для кожнага члена абшчыны былі хата і двор (падвор'е).

Двор даваў пэўную гарантыю абароненасці жылля (хаты), таму ў песнях гэтая прастора з'яўляецца недаступнай для непажаданых гасцей. Адсюль такі матыў калядных песень, як машчэнне: *«Масці кладку, заві ў хатку»*, – тыповы зварот да гаспадароў.

Нягледзячы на тое, што двор мае важнае гаспадарчае і, як вынікае з фальклорных твораў і апісанняў абрадаў, рытуальнае значэнне, яго семантыка вучонымі амаль не разглядалася. Так, у слоўніку Ю. С. Сцяпанава «Константы. Словарь русской культуры» ёсць канцэпт «дом», але не прадстаўлены канцэпт «двор». У даследаванні А. К. Байбурына «Жилище в обрядах и представлениях восточных славян» двор разглядаецца толькі ў сувязі з абрадавымі дзеяннямі ў час пабудовы жылля. Не надае дастатковай увагі названай рэаліі ў працы «Таямніцы беларускай хаты» і Я. Ю. Ленсу. Этнографы А. М. Харузін, Д. К. Зяленін, А. М. Бломквіст, А. І. Лакотка, падрабязна апісваючы рэальныя гаспадарчыя функцыі двара, пакідалі па-за ўвагай яго рытуальныя функцыі, што знайшлі адлюстраванне ў семантыцы вобраза ў фальклоры, праўда, гэта не з'яўлялася мэтай іх даследавання. У калядных песнях вобраз жылля набывае адметную семантыку, бо, як слушна заўважае Р. М. Кавалёва, «нават агульныя паэтычныя вобразы і элементы ў розных мастацкіх сістэмах маюць розны сэнс і характар сувязей з астатнімі адзінкамі» [5, *94*], гэта значыць, што вобразы двара ў калядных песнях і, напрыклад, у куставых семантычна і функцыянальна нятоесныя.

У каляндарнай беларускай абраднасці двор, нароўні са сваім рэальным прызначэннем, набывае і рытуалізаваны сэнс. Мэта рытуалу – паўтарэнне пэўных міфалагічных прэцэдэнтаў. Як адзначае А. К. Байбурын, яны «пазначалі адпаведна ключавыя сітуацыі, узнаўляліся ў абрадзе... Сутнасць рытуалу – у праверцы адпаведнасці паміж сакральным узорам і эмпірычным фактам» [1, *7*]. Рытуалізацыя рэальнай прасторы набывае сэнс толькі ў сувязі з агульнай накіраванасцю каляндарных абрадаў, ідэяй упарадкавання ці аднаўлення, у тым ліку аднаўлення часу.

У народным календары беларусаў існуе некалькі храналагічных кропак, з якімі звязана ўяўленне пра новы час. Л. М. Віняградава падкрэслівае: Каляды – час, звязаны з «ідэяй забеспячэння ўрадлівасці і дабрабыту ў гаспадарцы і сям'і» [2, *8*]; веснавыя святы (Масленіца, «Гуканне вясны», Вялікдзень) – пачатак земляробчага года; Купалле – паварот на новае лета. Параўнальны аналіз калядных, веснавых, валачобных, купальскіх песень засведчыў большую рытуалізаванасць двара ў калядных і тыпалагічна звязаных з імі валачобных песнях.

Абрад калядавання пачынаўся на вуліцы, што звязвала паміж сабой вясковыя двары. На ёй разгортваліся вясёлыя гулянні з музыкай: *«На вуліцы скрыпка грае»* [3, *№ 23*]; *«На вулачцы дзеўкі ходзяць, / Дзеўкі ходзяць і гуляюць»* [3, *№ 645*]. Весялосць – адзін з важных канцэптаў тых каляндарных перыядаў, калі старое супрацьстаіць новаму, бо чалавек, на думку Й. Хёйзінгі, «праз гульню зноў увасабляе прадстаўленыя надзеі і дапамагае тым самым падтрыманню сусветнага парадку» [10, *29*]. Персаніфікаваная каляда таксама з'яўляецца спачатку на вуліцы: *«Як пашла каляда / Удоль па вуліцы гуляць»* [3, *№ 195*].

Асноўныя эпітэты, пры дапамозе якіх характарызуецца вуліца ў зімовых песнях, – «новая» (дадзенае азначэнне прысутнічае пры характарыстыцы жылых і гаспадарчых пабудоў у каляндарна-абрадавых песнях) або «шырокая» (непасрэдна звязана з гуляннямі і падзеямі, што адбываюцца на вуліцы): *«Па вуліцы новенькай / Ішоў Ванька маладзенькі»* [3, *№ 638*]; *«На вуліцы дзіва, / На шырокай жа дзіва»* [3, *№ 698*].

У кантэксце калядных песень вуліца ўспрымаецца як своеасаблівы «рытуальны шлях да цэнтра» (у дадзеным выпадку да незвычайнага двара) [9, *341*]:

Як пашла каляда
Удоль па вуліцы гуляць...
Ды й абрады сабіраць.
Як прышла каляда
Да багатага двара» [3, *№ 195*].

Такім чынам, з вуліцы калядныя рытуальна-магічныя дзеянні пераносіліся ў двор з гаспадарчымі пабудовамі. У зімовых песнях згадваюцца гумно (клуня), адрына, абора (хлеў, кашара), стадола, стайня, лазня. В. У. Іванаў і У. М. Тапароў адзначалі: з аднаго боку, паколькі двор прымыкае да дома, ён «можа разглядацца як нешта адзінае з домам і супрацьпастаўленае лесу (або полю)». З другога боку, «двор супрацьпастаўляецца дому» [4, *169*]. А. А. Плотнікава, аўтар артыкула «Двор» у энцыклапедычным слоўніку «Славянские древности», падкрэслівала, што «ў радзе рытуалаў і звычаяў двор выступае ў ролі медыятара, як нейкая «сярэдняя» прастора паміж «сваім» і «чужым» светам» [7, *32*]. Такая функцыя двара асабліва відавочна ў калядных песнях, прымеркаваных да таго часу, калі, на думку У. М. Тапарова, «стары год «знасіўся», вычарпаў сябе і на мяжы гібелі. Шлях да Новага года, замяшчэнне ім Старога, ажыццяўленне неперарыўнасці жыцця магчыма толькі пры «новым» стварэнні» [8, *255*]. Пры рытуальным стварэнні цалкам натуральным з'яўляецца выкарыстанне эпітэта «новы» «у дачыненні да дома, двара і гаспадарчых пабудоў» [5, *97*]. Цікавай падаецца і тая акалічнасць, што ў зімовых песнях двор часам мае назву «горад» або «гарод». З аднаго боку, дадзенае слова мае празрыстую семантыку (ад дзеяслова «гарадзіць»). У песнях гаворыцца, што ён надзейна абаронены

тынам, частаколам, часам ружай. З другога боку, у час выканання песні, згодна з магічнымі ўяўленнямі, двор «набывае рысы ідэальнага Першасвету» [5, *97*]. Верагодна, што ў дадзеным кантэксце ён якраз і можа атаясамлівацца нават з цэлым горадам:

Ой, у гародзе,
У частаколе,
Там хадзіла
Да танок дзевак» [1, *№ 380*];

Як у нашага
Слаўнага пана
Плоты вароты пазачыняны.
Шаўкоў паўрозы
Пазавярзаны.
Дзесь ўзяліся
Нашыя браццяя
Плоты-вароты
Паадчынялі.
Шаўкоў паўрозы
Паадвярзалі.
У слаўны горад
Дабіліся» [3, № 223].

На багацце і выключнасць двара паказвае колькасць апор (сох) (*«Гаспадарскі двор / На сямі вярстах, / На васьмі стаўбах»* [3, *№ 198*]), а таксама яго рытуальная чысціня, якая мае непасрэднае дачыненне да гармоніі і ўпарадкаванасці наваствоpанага свету: *«Узышлі ж яны на багаты двор, / Двор багаты, двор мяцёны»* [3, *№ 213*]. Часам такую чысціню наводзяць міфалагізаваныя птушкі, звязаныя з сонцам, нябесным светам: *«Наляцелі сакалы са стараны, / Селі-палі на домік на двары, / Крылушкамі ўвесь двор размялі»* [3, *№ 751*].

Знакавы момант – дакладная лакалізацыя двара: *«У майго татачкі двор над ракой»* [3, *№ 54*]; *«Двор пад гарою, а сад над вадою»* [3, *№ 56*]. З аднаго боку, месцазнаходжанне двара адпавядала яго рэальнаму размяшчэнню: у мясцінах, дзе частымі былі паводкі, жыллё стараліся будаваць на ўзвышэнні. Але ў кантэксце каляднай абраднасці двор рытуалізуецца, падобная характарыстыка падкрэслівае размяшчэнне бліжэй да неба, нябеснага свету.

Згодна з меркаваннем Л. М. Вінаградавай, у калядных песнях двор пазначае прастору, дзе адбываецца сустрэча гаспадароў і «няпростых, рытуальна значных асоб», пры дапамозе якіх «можна звязацца са светам памерлых» [2, *144*]. Такімі рытуальна значнымі персанажамі з’яўляюцца калядоўшчыкі, на што паказвае іх колькасць: *«Хадзіла-блудзіла семсот малайцоў, / Святы вечар. / Семсот малайцоў да каляднічкаў»* [3, *№ 220*].

Да іх далучаецца сама Каляда: *«Прышла каляда на цясовы двор»* [3, *№ 196*]. Ролю міфалагізаваных персанажаў у асяродку калядоўшчыкаў выконваюць пераапранутыя: *«На дварэ мядзведзь, / Як хароміна»* [3, *№ 547*]. У адным з варыянтаў будучы багаты ўраджай увасабляе туман на двары: *«На тваім дварышчы сіні туманішча, / Сіні туманішча – зялёнае жыта»* [3, *№ 218*].

Месцазнаходжанне гаспадароў на двары адпавядала іх іерархіі і ролі ў сям'і. Так, гаспадара і яго сыноў, асноўнай функцыяй якіх было забеспячэнне ўраджаю, нагляд за ім і прыладамі працы, калядоўшчыкі пабуджаюць пайсці ў гаспадарчыя будынкі: *«Да ці дома сам пан гаспадар? / Святы вечар!.. / А ў новым гумне жыцечка вее... / Да ці дома, дома яго сынок?.. / А ў новай стайні каня сядлае»* [3, *№ 228*]; *«Гаспадарочку, / Слаўны паночку... / Выйдзі, паглядзі, / Што ў цябе ў хляве»* [3, *№ 268*]. Жанчыны ж павінны былі захоўваць чысціню двара і жылля, таму на двары гуляе дачка гаспадара: *«А раней таго дзеўка ўстала... / ...па двару хадзіла»* [3, *№ 321*]; *«Ай, ясней-красней Кацечка ў таткі, / Па дварэ хадзіла – ўвесь двор красіла»* [3, *№ 343*].

Гаспадарчыя будынкі, што знаходзяцца на двары, згадваюцца ў зімовых песнях менш, чым у валачобных. У зімовых песнях матыў будынкаў натуральна спалучаецца з матывамі ураджаю і прыплоду жывёлы: *«На лугу – стагамі, на гумне – капамі»* [3, *№ 259*]; *«Другая радасць – у аборы... / У тваёй аборы – валы, каровы»* [3, *№ 265*]. Як і ў дачыненні да двара, у адносінах да будынкаў акцэнт робіцца на іх навізне і чысціні, што асацыіруюцца з навагоднім перастварэннем гаспадаркі: *«Пасярод двара / Стаіць абора, / Нова зрублена, / Не дарублена»* [3, *№ 266*]; *«Да ці дома сам пан гаспадар?.. / А ў новым гумне жыцечка вее»* [3, *№ 228*]; *«Устань, пане гаспадару, / Вазьмі сабе ліхтараньку, / Пайдзі сабе ў стаеньку. / У стаеньцы параданька, / Усе кабылкі пажарабіліся»* [3, *№ 269*].

Такім чынам, у беларускіх калядных песнях рытуалізацыя прасторы па-за хатай (вуліца, двор) знаходзіць выражэнне праз локусныя характарыстыкі (над вадой, пад гарой), эпітэты («новая», «шырокая», «багаты», «слаўны»). У кантэксце названых песень семантычна двор звязаны з урадлівасцю, багаццем і дабрабытам сям'і.

ЛІТАРАТУРА

1. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

2. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: генезис и типология колядования. М., 1982.

3. Зімовыя песні / уклад. А. І. Гурскага. Мн., 1975.

4. *Иванов В. В.*, *Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). М., 1965.
5. *Кавалёва Р. М.* Абрысы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. арт. Мн., 2005.
6. *Лотман Ю. М.* Семиосфера: сб. ст. / сост. М. Ю. Лотман. СПб., 2004.
7. *Плотникова А. А.* Двор // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М., 1999. С. 31–33.
8. *Топоров В. Н.* Заметка о числовом коде русских загадок / В.Н. Топоров // Число – Язык – Текст: сб. ст. к 70-летию А. Е. Супруна; редкол.: А. А. Киклевич [и др.]. Мн., 1998. С. 247–258.
9. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Т. 2. М., 1998. С. 340–342.
10. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens. Человек играющий. М., 2003.

Кацярына Баброўская

КАЛЯРОВАЯ ПАЛІТРА БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПЕСЕНЬ

Існуе дастаткова шмат даследаванняў розных аспектаў колера ў культуры і мастацтве (Г.-Б. Вайс, І. Жылінская, І. Казакова, Л. Міронава, Н. Сяроў, Г. Шарамецьева і інш.), але канкрэтны статыстычны і вобразна-сімвалічны матэрыял, тым больш па вуснай народнай творчасці, патрабыу звяртацца да новых трактовак ужо вядомага.

Каб вызначыць, ці супадае агульна прынятая палітра сямі асноўных колераў з беларускай песеннай гамай, намі было праведзена наступнае даследаванне. У аснову яго ўзяты чатыры пары года, якія прадстаўлены тамамі серыі БНТ: «Зімовыя песні» [1], «Веснавыя песні» [2], «Жніўныя песні» [3], «Купальскія і пятроўскія песні» [4], «Восеньскія і талочныя песні» [5]. Для больш дакладнага адказу на пытанне была выкарыстана наступная тэхналогія: вылучэнне ўсіх згадак (эпітэтаў, параўнанняў і іншых паэтычных сродкаў), звязаных з колерам; сістэматызацыя атрыманага матэрыялу ў прадстаўленай табліцы і яго працэнтнае параўнанне. Дзякуючы дадзенаму падыходу можна вызначыць, якога ж колеру беларускія зімовыя, веснавыя, летнія і восеньскія песні, якая іх зрокава-гукавая палітра.

Даследчыкі (Г.-Б. Вайс, В.Драгунскі, І. Казакова, М.Купер, Л. Міронава, І.Ньютан) вылучаюць панаванне сямі асноўных колераў у прыродзе: чырвоны, аранжавы, жоўты, зялёны, блакітны, сіні, фіялетавы. Найбольш любімым у нашых продкаў быў менавіта чырвоны, або «красны», які ўваходзіць у трыяду белы-чырвоны-чорны. Гэта адзін з

першых колераў, якi заўважыў чалавек, як лiчыць А.Акладнiкаў. Ён асацыiруецца з першай кроўю, агнём, сонцам, небяспечнасцю, энергiяй i актыўным дзеяннем, з жаданнем [6, *42*]. Практычна ўсе мiфы аб стварэннi чалавека звязаны з выкарыстаннем чырвонай глiны, менавiта адсюль ён пачынае асацыiравацца як колер нараджэння, жыцця: *«Кроў чырвоная, яшчэ чырваней…»*. У песенным фальклоры чырвоны сустракаецца часцей за ўсё як сiмвал прыгажосцi, багацця, радасцi, любовi. Прымяняецца ў якасцi прамога апiсання адцення ягад, кветак (*«чырвоныя журавiны», «чырвоная ружа (рожа)»*) i ў пераносным значэннi, як эпiтэт, метафара. У такiм выпадку мае назву *«красны»*. Верагодна, што першапачаткова ў беларусаў, як i ў iншых славян, ужывалася слова *«красны»*, што азначала *«прыгажосць»* i звязвалася таксама з колерам. Але з распаўсюджаннем хрысцiянства з’явiлася слова *«чырвоны»*, што азначала адметны колер. Этымалагiчна яно ўзыходзiць ад слова *«чэрвь»*. З адпаведных чэрвяцоў мастакi-багамазы выраблялi чырвоную фарбу i распiсвалi адзенне Хрыста, апосталаў i праведнiкаў [7, *253*]. Таму ў беларускiх слоўнiках слова *«чырвоны»* фiгуруе як колер, а *«красны»* разглядаецца як сiнонiм «прыгажосцi». У песенным фальклоры да сiмвалу прыгажосцi дадаецца сэнс чырвонага – жыццё, пладавiтасць, маладая кроў, i адлюстравана праз эпiтэты: «*красна дзевiца», «красны панiч», «вясна-красна»*.

Аранжавы колер называецца ў песнях рыжым: *«рыжанькi бычок»*, *«рыжая барада»*. Але ён не нясе нейкiх сакральных сэнсаў, а падкрэслiвае характэрнае адлюстраванне прадмета. Таму сустракаецца вельмi рэдка.

Жоўты – колер Сонца, стымулюе дзейнасць розуму. Ён i яго адценне «залаты», як лiчыць І. Казакова, ўзбуджаюць уяўленнi, хвалююць, iнтрыгуюць, многае абяцаюць [8, *64*]. Сонца – бог для людзей, таму i колер сонца – жоўты, а яго адценне залаты азначае пэўную боскаць, панаванне, багацце: *«залатыя кубкi»*, *«залаты пярсцёнак»*. Але бог – таямнiца, сакрэт, таму залацiсты колер адпавядае таямнiчасцi злучэння рэальнасцi i мiстычнасцi. Менавiта *«залатымi ключамi»* Юры адмыкае прыход вясны, пасля чаго надыходзiць новы земляробчы год.

Беларусь – краiна лясоў, таму сапраўдны беларус заўсёды адносiўся з павагай i шанаваннем да *«зялёнага дуба»*, *«зялёнай вярбы»*, *«зялёнага гаю»*. Гэта своеасаблiвыя эквiваленты вечнага дрэва жыцця. Зялёны – гэта заўсёды прырода, лiсце, трава, цiшыня, спакой – усё тое, што нясе духоўнасць, гармонiю. Але ў песнях колер выкарыстоўваецца не толькi для абазначэння раслiннасцi. Цiкава яго ўжыванне ў характарыстыцы вiна: *«налiваць у кубкi зялёнае вiно»*. Даследчыкi разглядаюць таксама варыянт дачынення колеру да характарыстыкi нячыстай сiлы [9].

Сiнi колер – колер воднай стыхii. Таму ў песнях часта агучваецца мелодыка *«сiнягя мора»*, *«сiняга возера»*. Гэта сiмвалы цякучасцi, вечнасцi, глыбiнi, марнасцi, адарванасцi ад рэальнасцi. Сiнi засяроджвае ў сабе i прыводзiць у стан меланхолii, медытацыi.

…Валодзька ходзіць дзевак выбіраіць,…
Што сінія вочкі – драмлівая дзеўка...[1, *31*].

Сіні сустракаецца і ў якасці апісання гарызантальнага свету *(«сіні камень»)*. Вызначана, што такі камень на самой справе існуе ў Расіі на беразе возера Пляшчэева. Па меркаванни даследчыкаў (С.Васільеў, І.Дубаў, К.Камароў), ён з'яўляецца часткай колішняга язычніцкага свяцілішча, дзе праводзіліся пэўныя абрады. Народныя легенды апісваюць дзіўныя з'яўленні яго з-пад зямлі ў розных месцах і знікненні. Гэту містычнасць заўважылі і беларусы: *«сіні камень расце без кораня»* [1, *240*].

Акрамя гэтага асноўныя колеры маюць шмат адценняў. Так, напрыклад, чорны можа называцца вараны (*«конік вараны»*), таму што суадносіцца з колерам сажы, вугалю і выкарыстоўваецца ў адносінах да жывёлы. Шэры ў дачыненні да акрасу птушак і жывёл мае вызначэнне *«сізага»* і *«сівага»* (*«сівы конь»*, «*сізы голуб»)*. Па ступені сакралізацыі сапраўды вылучаецца *«сівы конь»*. Гэта конь-пасярэднік, конь-медыятар, як самая сівізна світанку, што мяжуе між ноччу і днём. У загадках пра раніцу так і пытаюцца: *«Ні стуку, ні груку на двары, сівы конь на зары»*. Мяжуе сівы конь і між верхам і нізам, зямлёю і небам. Такая трансляцыя верху, божага і сакральнага, і надае голасу Сіўкі статус рэплік самога бога. Вось і звяртаюцца да яе: *«Сіўка-бурка, вешчая кавурка»* [10].

Важную ролю ў песнях маюць два памежныя колеры – белы і чорны. Чаму памежныя? Не толькі таму (як тлумачыцца ў фізіцы), што яны ўключаюць у сябе ў пэўных прапорцыях усе асноўныя колеры. Але і таму (як лічылі нашы продкі), што кожны з іх адлюстроўвае пэўны стан чалавека – жыццё і смерць, пэўную сілу – дабро і зло, пэўныя пачуцці – каханне і нянавісць. Кожны з гэтых колераў нагадвае мікракосм, які ўтрымлівае ў сабе паралельныя паняцці, інстынкты, аналіз якіх у сваю чаргу вядзе да з'яўлення новых сэнсаў. Так, напрыклад, *«жнеі, як лебедзі белы»* – усхваленне жанчын перад бласлаўляючай працай, а *«чорны жнеі»* – сімвал ужо стомленых, замучаных цяжкасцямі працаўніц. І гэтыя пачуцці перадаюцца і як праз колер, так і праз тэмп і мелодыку песні, яе агульнае гучанне.

Колькасць песень па порах года Колер	Зімовыя 327	Веснавыя 182	Летнія 652	Восеньскія 256
чырвоны (красны)	102 / 31,1	19 / 50,5	112 / 17,1	22 / 8,6
аранжавы (рыжы)	4 / 1,2	0	3 / 0,4	0
жоўты	19 / 5,8	8 / 4,4	21 / 3,2	6 / 2,3
зялёны	92 / 28,1	91 / 50	189 / 28,9	95 / 37

блакітны	0	0	1 / 0,1	1 / 0,4
сіні	23 / 7	12 / 6,6	37 / 5,6	23 / 8,9
чорны	28 / 8,5	25 / 13,7	70 / 10,7	38 / 14,8
белы	89 / 26	78 / 42,8	236 / 36,1	94 / 36,7
залаты	104 / 31,8	19 /10,4	119 / 18,2	19 / 7,4
сівы (сізы)	34 / 10,3	12 /6,6	34 / 5,2	36 / 14
вараны	40 / 12,2	8 / 4,4	66 / 10,1	14 / 5,4
шэры	49 / 14,9	19 /10,4	32 / 4,9	25 / 9,7
ружовы	0	1 / 0,5	2 / 0,2	6 / 2,3

Пры працэнтным падліку колераў у беларускіх народных песнях выявілася панаванне наступных: як чырвоны (вясна – 50,5%, затым – зялёны і белы), зялёны (восень – 37%, затым – белы), белы (лета – 34,4%, затым – зялёны), залаты (зіма – 31,8%, затым – чырвоны, зялёны і белы). Такім чынам, з асноўнай гамы большасць належыць чырвонаму (сімвалу жыцця і прыгожосці), зялёнаму (сімвалу вечнасці), сіняму (сімвалу таямнічасці і містычнасці), і зусім мала аранжавага (“рыжы”), блакітнага (“галубы”). Акрамя іх маюцца адценні асноўных колераў: залаты (колер-сімвал метала і боскасці), сівы або сізы (акрас пер’я птушак), вараны (акрас коней), шэры (медыятар-пасярэднік святла і цемры). І абавязковымі памежна-супрацьлеглымі колерамі з’яўляюцца белы (станоўчы, адлюстроўвае прыгажосць, урачыстасць, чысціню) і чорны (двухбаковы: *«чорныя бровы»* – адметная прыгожосць дзяўчыны, *«чорныя сцежкі»* – злучэнне з зямным светам).

Нельга не заўважыць паўсюднае дамінаванне белага колеру, які яшчэ сімвалізуе дабро і незалежнасць, побач з чырвоным (залатым, красным). Нездарма ў беларусаў гэтыя колеры лічацца асноўнымі і займаюць пачэснае месца ў нацыянальнай сімволіцы.

Прааналізаваўшы дынаміку ўжывання колераў ў паэтычных творах, у якіх згадваюцца ўсе поры года, можна вылучыць паэтычныя маркеры, характэрныя для пэўных станаў прыроды. Пад тэрмінам “паэтычныя маркеры” мы разумеем найбольш характэрныя і пазнавальныя традыцыйныя (сталыя) мастацка-паэтычныя сродкі, што ў фарбах адлюстроўваюць поры года. Сярод іх можна адзначыць: «*белыя ручкі», «белая бяроза», «чырвоная ружа (рожа)», «краснае сонейка», «залатыя ключы», «залатыя сярпочкі», «зялёная дубрава», «сіняе мора», «вараны конь», «сізы голуб», «жоўты пясочак», «чорны шоўк», «чорныя бровы»...* Кожны з іх мае сваё асобнае значэнне, якое павінна разглядацца як каляровы шыфр.

Акрамя вышэйназваных трэба адзначыць і наступныя паэтычныя маркеры, якія ў сваёй аснове маюць корань прыметніка колеру, але сэнс іх з часам трансфармаваўся і цяпер стаў пераносным, як правіла сімвалічным:

«красна дзеўка» (хараство), «вясна-красна» (прыгажосць), «бел малойчык» (ідэал мужчынскай прыгажосці), «белы свет» (сусвет).

Як бачым, беларускія народныя песні адлюстроўваюць іншае размяшчэнне дамінуючых колераў, чым гэта прынята ў сучасносным разуменні: зіма – залатая (надыход боскага цяпла – Нараджэнне Хрыста), *«вясна-красна»* – чырвоная (нараджэнне новага года, прыгажосць сезона), лета – белае (багатая палітра жыцця), восень – зялёная (развітанне з квітнеючай прыродай і сустрэча цёмнага). Такім чынам, атрымліваецца своеасаблівая палітра, якая перадае зрокавыя ўяўленні праз пераасэнсаваныя фальклорна-міфалагічныя вобразы. Яны прадстаўлены ў роднай песні як духоўны скарб мудрасці і таленавітасці нашага народа. І чым больш іх зведаеш, вывучыш, тым больш зразумееш гісторыю свайго народа, яго мудрасць і колеравую палітру жыцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Зімовыя песні / уклад. А. І. Гурскі; муз. часткі З. М. Мажэйка. Мн., 1975.

2. Веснавыя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; муз. часткі В. І. Ялатаў. Мн., 1979.

3. Жніўныя песні / уклад. А. С. Ліса; муз. часткі В. І. Ялатаў. Мн., 1974.

4. Купальскія і пятроўскія песні / уклад. А. С. Ліса, С. Т. Асташэвіч; муз. часткі Г. В. Таўлай. Мн., 1985.

5. Восеньскія і талочныя песні / склад. А. С. Ліс, С. Т. Асташэвіч; муз. часткі В. І. Ялатаў. Мн., 1981.

6. *Миронова Л. Н.* Семантика цвета в эволюции психики человека // Проблема цвета в психологи / под ред. А.А. Митькина. М., 1993.

7. *Гусакова В. О.* Словарь русского религиозного искусства. СПб., 2006.

8. *Казакова І. В.* Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры. Мн., 1997.

9. *Жилинская И. А.* Восточнославянские заговоры: пространство, время, цвет. Мн., 2005.

10. Конь як культавая істота / В. Ракіцкі, Т. Валодзіна. Праграма «Беларуская Атлантыда»,
14.07.2005 http://www.svaboda.org/content/Transcript/797588.html

Ганна Шваба

ЗАХАДЫ ПА АБАРОНЕ ХАТЫ АД УДАРУ МАЛАНКІ З ВЫКАРЫСТАННЕМ СВЯТОЧНАЙ РЭЧЫЎНАЙ АТРЫБУТЫКІ
(на матэрыяле беларускіх народных павер'яў)

Дом, хата – адзін з важнейшых сімвалаў культуры, універсальная кропка адліку ў прасторы і часе. Структура хаты паўтарае структуру светабудовы: тры ўзроўні па вертыкалі, чатыры – па гарызанталі, выяўляючы пры гэтым шэраг універсальных бінарных апазіцый. Жыллё аддзяліла чалавека ад Макракосмасу, а ўнутры сябе пачало канцэнтраваць Мікракосмас, які чалавек заўсёды імкнуўся абараніць ад варожых сіл.

Нашы продкі адносіліся да прыроды і яе з'яў з вялікай увагай у плане практычных захадаў па забеспячэнню свайго дабрабыту. Так, вялікае значэнне надавалася першаму веснавому грому, падчас якога патрэбна было стаць, абняць, пацерціся аб дуб, плот, сцяну дома, каб не балела спіна. Але ў сувязі з маланкай і громам у любы іншы час на працягу года забаранялася хавацца чалавеку пад дрэвам (асабліва адзінокім), кустом, у дупле, бо, як лічылі нашы продкі, пад тое ж дрэва можа схавацца і чорт, якога імкнецца забіць маланка, а таксама дакранацца да засохлага ад удару маланкі дрэва, каб не вызваліць нячысціка, якога спасцігла нябесная кара (згадваецца А. Афанасьевым [1, *266*]).

Дрэва лічылася бяспечным і яго можна было выкарыстаць для сваёй патрэбы, калі яно не засохла пасля ўдару маланкі (можна было трымаць кавалачак ці трэсачку, каб засцерагчы дом ад удару маланкі), бо чорт уцёк ад грамавой стралы (згадваецца А. Афанасьевым [1, *266*]). Лічылася, што «разбітага маланкай дрэва чэрці баяцца «як свянцонай вады» [4, *67*]: па павер'і, у ствале такога дрэва (або паблізу яго) можна знайсці кавалак жалеза (жалезнай кулі).

Трэба думаць, што чэрці баяцца і засохлага дрэва, бо адзін з іх пакараны (невядома, ці прадпрымаліся захады, каб вызваліць нячысціка сваімі супляменнікамі), а незасохлае дрэва амаль стала месцам гібелі, толькі на гэты раз нячысцік выратаваўся. Таму зразумела, чаму кавалачкам незасохлага ад удару маланкі дрэва можна ад яе ж абараніць дом – бліскавіца не патрапіць у гэты будынак, бо і нячысцік не будзе каля яго хавацца.

Традыцыйна ў славянскай хаце было два цэнтры – чырвоны вугал (покуць) і печ. Покуць – «найбольш сакралізаваная частка хаты, якая ўвасабляе «сваю», замкнёную прастору і адасабляе яе ад «чужога», знешняга, не засвоенага чалавекам свету» [3, *352*]. На высокі семіятычны статус покуці ўказваюць абразы (выявы Хрыста, Багародзіцы, святых (апекуна вёскі ці св. Іллі (з прыняццем хрысціянства ўяўленне аб функцыі і

атрыбутах язычніцкага Перуна перайшлі да старажытназапаветнага прарока), за якімі размяшчаліся грамнічная свечка, асвечаныя вярба, зёлкі і кветкі, хлеб («хлеб святой Агаты бароніць ад пажару» [*1]), таму покуць з'яўляецца «дзейсным каналам камунікацыі паміж людзьмі і сферай сакральнага, «боскага» [3, *352*]. «Звычайна запальваюць асвечаную свечку перад абразом <...> і чытаюць адпаведныя малітвы» [4, *79*], прычым «не з мэтаю непасрэдна адвесці перуна, а супраць д'ябла, які, уцякаючы ад перуновай стралы, можа схавацца ў хаце і падвесці гаспадара і сям'ю да згубы ў момант расправы Іллі з нячыстай сілай» [4, *79*]. Увогуле, назву свята Грамніцы (Сретенье) тлумачаць тым, што нібы ў гэты дзень можна пачуць першы гром («у гэты дзень св. Юрый выпрабоўвае на чарцях сваю стрэльбу» [5, *59*]), а «агонь грамнічнай свечкі прыраўноўваўся да жывога агню, атрыманага ад маланкі ці шляхам трэння двух кавалкаў дрэва адзін аб адзін» [2, *358–359*].

Печка ўтварала з покуццю дыяганаль. Раней печ знаходзілася ў цэнтры жылля, сімвалізавала непагасны хатні ачаг, з'яўлялася неад'емнай часткай каляндарных і сямейных абрадаў. Праваднікамі паміж асвоенай чалавекам прасторай і светам прыроды лічыліся пячны комін і ўюшка, праз якія нячыстая сіла, хаваючыся ад пакарання, можа патрапіць у дом, ствараючы патэнцыяльную пагрозу маёмасці і жыццю чалавека. Таму ў народзе бытавала практыка спальвання асвячоных вярбы і траў, напрыклад, «каб Бог адвярнуў удар ад дому ў час навальніцы, трэба пакласці на распаленае вуголле асвячонай <...> травы» [4, *73*], «спаліўшы ў печы трохі асвечаных зёлак, закрыць уюшкі» [4, *74*] ці «як надыходзіць вялікая хмара, а хто-небудзь адчыніць комін да закурыць на прыпеку свянцонае зелле, то хмара паверне ўбок і дажджу не будзе» [4, *74*].

Калі сцены з'яўляюцца мяжой паміж асвоенай прасторай і наваколлем, то дзверы і вокны як бы здымаюць поўнае абмежаванне, звязваюць са знешні светам. Вакно – вока дома, як сонца – вока неба: абодва з'яўляюцца носьбітамі святла. Так, «як сільна грыміць – усе свечанае <...> на акно заткнуць» [4, *75*], «падчас грому выстаўляюць на вакно грамнічную свечку» [*1] або «пры падыходзе навальніцы ці набліжэнні небяспечнай хмары вербны пучок ці ставіцца на падаконнік у бок навальніцы і хмары, ці выстаўляецца на знешнім баку акна, каб адагнаць хмару і навальніцу» [4, *75*]. Засцерагчы хату ад удару маланкі можна было таксама «*выпальваючы пасля свята грамнічнай свечкай крыж над уваходам адразу за дзвярыма* [галоўнымі ў жылой частцы хаты, знутры на столі. – **Г. Ш.**]» [*1].

Хата не толькі абмяжоўвае ўнутранае ад знешняга, асвоенае чалавекам ад прыроднага, але супрацьпастаўляецца акаляючаму свету, таму важнае значэнне маюць рознага кшталту ўваходы і выхады (печ (комін і ўюшка), вокны, дзверы, а таксама покуць) і практычныя захады па іх абароне, сярод якіх выяўляецца шэраг прыёмаў для абароны жылля ад

удару маланкі. Так, мела месца выкарыстанне святочнай рэчыўнай атрыбутыкі ў дачыненні да покуці (запальванне грамнічных свечак), печкі (спальванне асвечаных траў, вярбы), акна (выстаўленне на падаконніку асвечаных траў, вярбы, грамніц) і дзвярэй (выпальванне грамнічнай свечкай выявы крыжа).

Прыналежнасць рэчыўнай атрыбутыкі да пэўнага свята не заўсёды ўдакладняецца (напрыклад, «усе свечанае», «свянцонае зелле»). Народнай свядомасці характэрна вера ў набыццё прадметамі прафілактычна-апатрапеічных уласцівасцей (і захаванне гэтых уласцівасцей на працягу года ад свята да свята, што робіць магчымым іх выкарыстанне пры першай патрэбе ў любы іншы час).

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

*1. Копач Стэфаніда Вацлаваўна, 1926 г. н., в. Пагараны Ваўкавыскага раёна.

ЛІТАРАТУРА

1. *Афанасьев А*. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1895. Т. 1.

2. Беларускі фальклор: энцыклапед.: у 2 т. / рэдкал.: Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 2006. Т. 1.

3. Беларускі фальклор: энцыклапед.: у 2 т. / рэдкал.: Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 2006. Т. 2.

4. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер' і: у 3 кн. / укл. У. Васілевіч. Мн., 1996. Кн. 1.

5. *Лозка Ю*. Беларускі народны каляндар. Мн., 2002.

Алеся Якубінская

ВЕРШАВАНЫЯ ТВОРЫ ДЗІЦЯЧАГА ФАЛЬКЛОРУ ЯК СРОДАК САЦЫЯЛІЗАЦЫІ

У традыцыйным беларускім грамадстве працэс сацыялізацыі дзіцяці адбываўся дзякуючы комплексу сродкаў, сярод якіх важная роля належала вершаваным творам дзіцячага фальклору. Менавіта ў дзіцячай суполцы рэалізоўваліся сацыяльныя патрэбы хлопчыкаў і дзяўчынак, у першую чаргу патрэбы ў зносінах, атрыманні інфармацыі, эмацыянальным кантакце, сумеснай дзейнасці. Важна, што пры гэтым, як адзначае М. В. Асорына, фарміравалася пачуццё прыналежнасці, неабходнае для станаўлення асобы як члена грамадства [4, *53*]. Асаблівасць сацыяльных

паводзін малых у межах суполкі заключалася ў актыўным выкарыстанні імі твораў фальклору. Адна іх частка была прымеркавана да гульняў, другая – незалежная ад іх, прыкладам песні і дражнілкі, трэцяя ўяўляла сабой творы, запазычаныя з фальклору дарослых, дзе яны выконвалі магічную функцыю, а ўсе групы разам былі вынікам сацыякультурнага вопыту многіх пакаленняў.

Прыкладна з пяці – сямі год межы сацыяльнага свету дзяцей істотна пашыраюцца, самастойна будуюцца іх адносіны з чужымі, дарослымі і іншымі дзецьмі. Асаблівасцю гэтага ўзроставага перыяду з’яўляецца выкарыстанне дзецьмі ***дражнілак***. Адметныя рысы гэтага жанру - імправізацыйнасць, шырокае напаўненне клішэ новымі дэталямі. Праз дражнілкі дзеці знаёміліся з маральнымі якасцямі і сацыяльнымі нормамі паводзінаў, прынятымі у дзіцячым асяроддзі. Актуалізацыя выкарыстання дзецьмі фальклорнага матэрыялу прыпадае на перыяд ад шасці – васьмі да дванаццаці – чатырнаццаці год, што звязана, на думку даследчыцы М. В. Асорынай, з хуткім фізічным, псіхічным і сацыяльным развіццём дзіцяці і фарміраваннем яго «камунікатыўнай кампетэнцыі» (своеасаблівых навыкаў зносін) [4, *49*].

Г. А. Барташэвіч адзначала генетычныя карані дражнілак. На яе думку, іх паходжанне звязана са старажытнай «традыцыяй лаянкі, якая папярэднічала або спадарожнічала ўзброенай барацьбе» [1, *112*]. Так ці іначай, узнікненне дражнілак у дзіцячым асяроддзі звязана з парушэннем міжасабова й этыкі. Быў у іх і адваротны бок. Часам у дражнілках высмейваліся не толькі недахопы асобы, але разам з тым асаблівасці знешнасці дзіцяці, хаця адхіленне ад нормы магло быць і ўяўным:

Галушка-пушка,
Тоўстая, як грушка,
Урокі не вучыла,
Двойкі палучыла [2, *381*].

Нават змены, якія адбыліся ў знешнім вобліку дзіцяці, маглі быць прычынай кпінаў, аб чым сведчыць дражнілка, звернутая да падстрыжанага:

Стрыжка-камарыжка!
У пограбе сядзеў,
Усіх мышэй паеў.
Адна мыш асталась,
У пограб захавалась.
Ён яе ташчыць,
А яна пішчыць [2, *384*].

У агульным рэчышчы народнай смехавай культуры знаходзіліся дражнілкі з супрацьпастаўленнем асоб па полаўзроставай прыкмеце і адпаведным размеркаванннем умоўных дароў:

Дабы-дабы,
Дзеўкам – жабы,
Тыры-тыры,
Хлопцам – сыры! [2, *387*].

Цікава, што большасць такіх дражнілак скіравана на высмейванне дзяўчынак і падкрэсліванне перавагі хлопчыкаў. Дадзеная акалічнасць абумоўлена фарміраваннем у хлапечай свядомасці ўяўлення аб больш актыўнай мужчынскай сацыяльнай ролі ў грамадстве, як ужо адзначалася намі вышэй. Але ўсць дражнілкі, дзе высмейваліся хлопчыкі:

Дождж ідзець – грыбы будуць,
А на хлопцах гарбы будуць.
А на дзевак – роста,
На хлопцаў – кароста,
А на дзевак – красата,
А на хлопцаў – здыхата [2, *386*].

Магчыма, частка падобных дражнілак была запазычана з фальклору дарослых, аб чым сведчаць лексемы “хлопцы” і “дзеўкі”, якія адсылаюць нас да шэрага твораў, уласцівых абрадавым пікіроўкам моладзі падчас, напрыклад, Купалля і Масленіцы. У некаторых песнях адбываецца ўзроставая інверсія, калі да дарослых хлопцаў звяртаюцца як да малых, тым самым зневажаючы іх: Сёння Купала, заўтра Ян, будзе, хлопчыкі, ліха вам.

Сярод беларускіх дражнілак нярэдкія такія, дзе высмейваюцца асобы з асацыяльным тыпам паводзінаў і заганнымі прывычкамі:

П’яніца-няўдаліца!
Прапіў штаны і сарочку,
А сам сядзіць у куточку
Ды й хваліцца [2, *384*].

Г. А. Барташэвіч адзначыла наяўнасць дражнілак, пабудаваных на канфесійных і нацыянальных дэталях [1, *116*]. Згадваецца ў дражнілках род заняткаў чалавека, прычым неабавязкова наступны твор звярнуты да сапраўднага пастуха, адрасатам мог быць любы хлопчык, бо ўсе вясковыя дзеці праходзілі гэту навуку:

Пастух, пастух,
Твой яловы трыбух.
Ты і ў доме жарэш,
І з сабою бярэш,
А прыйдзеш на поле –
Плачаш [2, *385*].

Такім чынам, у беларускіх дзіцячых дражнілках, як і ў гульнях, закраналіся многія аспекты дарослага жыцця, фарміраваліся адносіны да нацыянальных, рэлігійных і сацыяльных груп насельніцтва. Праз іх дзеці набывалі першапачатковы сацыяльны вопыт, больш-менш усведамлялі асноўныя маральныя каштоўнасці сялян. Увогуле, дражнілкі з'яўляліся важным сродкам камунікацыі ў дзіцячай суполцы.

Розныя жыццёвыя сітуацыі, у якія патраплялі дзеці, вымагалі пэўных праяваў іх творчай актыўнасці, прыкладам якой могуць быць ***заклічкі і прыгаворы***, якія не суправаджалі гульні дзяцей. «Заклічкі і прыгаворы – гэта паэтычныя звароты да сонца, дажджу, насякомых, птушак, раслін, а таксама кароткія песенькі-прыгаворкі, якія суправаджаюць некаторыя дзеянні: скаканне пасля купання, само купанне, гойданне на арэлях» [1, *104*]. Так існавалі спецыяльныя прыгаворы купальшчыкаў, калі яны скакалі на адной назе, каб сагрэцца:

Колека, колека,
Нагрэй чалавека,
Калі не нагрэеш,
Сама акалееш [5, *172*].

Адмысловыя прыгаворы мелі не толькі забаўляльную функцыю. Дзеці верылі ў тое, што прыгавор павінен дапамагчы ў тым ці іншым выпадку. Напрыклад, прыгавор ад «ікаўкі»:

Едзь-едзь, ікаўка,
На сівой кабылцы.
Кабылка ўпала,
Ікаўка прапала [3, *123*].

Некаторыя заклічкі, асабліва звароты да сіл прыроды, прадстаўнікоў расліннага і жывёльнага свету, на думку Г. А. Барташэвіч, «з'яўляюцца рэшткамі старадаўніх заклінальных песень, якім калісьці надаваўся магічны сэнс» [1, *104*]. Магчыма, з гэтым пэўным чынам звязана старадаўняя вера сялян у асаблівыя якасці дзяцей, іх здольнаць уплываць на сілы і з'явы прыроды, урадлівасць і пладнасць жывёлы. Напрыклад, у Сенненскім раёне Віцебскай вобласці была запісана заклічка, якая, верагодна, захоўвае рэшткі старажытнай метэаралагічнай магіі:

Божая кароўка,
Што заўтра будзе:
Дождж ці пагода,
Пень ці калода?
Пагода – ляці,

Дождж – сядзі,
Пень – дождж,
Калода – пагода [3, *120*].

Такім чынам, заклічкі і прыгаворы з’яўляліся важнай сферай творчай актыўнасці дзяцей і суправаджалі іх дзеянні ў пэўных жыццёвых сітуацыях. Гэта было абумоўлена не толькі займальным характарам дадзеных фальклорных твораў, але і верай дзяцей у іх карыснасць. Да таго ж скандэнсаваны ў іх эстэтычны і жыццёвы вопыт спрыяў працэсу інкультурацыі дзяцей, іх далучэнню да традыцыйнай культуры. Праз выкарыстанне заклічак і прыгавораў набываўся ўласны камунікатыўны вопыт дзіцяці, бо яны былі адным з атрыбутаў стасункаў ў дзіцячай суполцы.

Асабліва важнае значэнне для разумення паняццяў норма і адхіленне ад яе мелі ***небыліцы***. Г. А. Барташэвіч адзначае, што «характэрнай рысай многіх дзіцячых песень з’яўляецца незвычайнасць адлюстраваных у іх дзеянняў, адрознасць неадпаведнасць іх рэальнаму свету» [1, *89*]. Прыкладам такіх песень з’яўляецца небыліца запісаная ў Гарадоцкім раёне Віцебскай вобласці:

Сівая свіння
На дубе гняздо звіла,
На дубе гняздо звіла,
Казлятачак прывяла [3, *103*].

Праз небыліцы было лёгка асвойваць сацыяльны ланшафт грамадства і розныя жыццёвыя з’явы, нават такія жудасныя, як смерць. Але тут нават яна падавалася ў гульнявым варыянце, неразбуральным для дзіцячай псіхікі:

Прывязлі камарочка ды на мары,
Насустрэчу ўсё баяр’я:
– А што гэтаў вас за пакойнік?
– Не князь, не паннік,
Не кароль, не палясоўнік –
Самы бедны камарочак [2, *250*].

Некаторыя песні маюць яскравую гендэрную скіраванасць. У іх дакладна пазначаюцца сацыяльныя ролі, напрыклад хлопчыка, прычым на працягу яго сталення:

Слава Богу і Хрысту,
Што я хлопчыкам расту:
Я ігрэц у ражок,
Я для быдла пастушок,
Я на лузе касец,
Я для качара стралец

І для дзевак маладзец [2, *344*].

Такім чынам, вершаваныя творы дзіцячага фальклору з'яўляюцца важнай часткай камунікатыўнага вопыту дзяцей. Існаванне традыцыі забяспечвалася трансляцыяй твораў ад старэйшых да малодшых, спрыяючы больш хуткай сацыялізацыі дзіцяці праз прадастаўленне яму ўжо гатовых славесных формул, неабходных для самаідэнтыфікацыі, ўсведамлення свайго месца ў суполцы, вырашэння пэўных праблем, выхаду з канфліктных сітуацый.

ЛІТАРАТУРА

1. *Барташэвіч Г. А.* Вершаваныя жанры беларускага дзіцячага фальклору. Мн., 1976.

2. Дзіцячы фальклор / склад., уступ. арт. Г. А. Барташэвіч; рэдкал. В. К. Бандарчык і інш.; рэд. тома К. П. Кабашнікаў. Мн., 1972.

3. Дзіцячы фальклор Віцебшчыны ў сучасных запісах: дапаможнік / склад. А. С. Емельянаў, Г. П. Харошка. Віцебск, 2007.

4. *Осорина М. В.* О некоторых традиционных формах коммуникативного поведения детей // Этнические стереотипы поведения: сб. ст. / под ред. А. К. Байбурина. Л., 1985. С.47–64.

5. *Романов Е. Р.* Материалы по этнографии Гродненской губернии. Вып. 1. Вильно, 1911.

Вольга Корсак

ПРАДУКАВАЛЬНАЯ МАГІЯ Ў МІФАРЫТУАЛЬНЫХ ПАВОДЗІНАХ СТУДЭНТАЎ

У сваіх даследаваннях мы ўжо звярталіся да тэмы міфарытуальных паводзін у студэнцкім асяродку. Сітуацыя экзаменацыйнай сесіі, якая можа ствараць значную напружанасць і стан няпэўнасці ў студэнтаў, садзейнічае актывізацыі магічнага мыслення і распрацоўкі рытуалаў.

Некаторыя студэнты выконваюць разнастайныя дзеянні, якія, на іх погляд, дапамагаюць ім адаптавацца ў навучальным працэсе. Калі сувязь «выканаў пэўныя дзеянні – атрымаў станоўчую адзнаку» фіксуецца ў свядомасці, то рытуалы паўтараюцца кожны раз, каб зняць псіхалагічнае напружанне і адчуваць сябе больш упэўнена перад адказным выпрабаваннем. Так аберагальныя і іншыя магічныя дзеянні могуць станавіцца рэгулярнымі рытуаламі [1].

Для выяўлення наяўнасці міфарытуальных паводзінаў, датычных

прадукавальнай магіі, было апытана больш за 100 студэнтаў БДПУ, а таксама знаёмых аўтара, якія скончылі іншыя ВНУ г. Мінска. Усе фальклорныя тэксты, што прыводзяцца ніжэй, запісаны аўтарам.

Даследаванне паказала, што найбольш характэрным для студэнцкага асяроддзя з'яўляецца магічны рытуал выклікання *халявы*. *Халява* разумеецца як персанаж нячыстай сілы, пра што сведчыць **час** яе заклікання – заўсёды ўвечары ці ўначы, калі, паводле старажытных вераванняў, набывае сілу розная «нечысць». Напрыклад, «*Ноччу ў 12 гадзін крычаць у вакно:* «*Халява, прыйдзі!» тры разы»*.

Намі выяўлены тры віды рытуалу, які падзяляецца паводле часу здзяйснення – апоўначы, зранку перад экзаменам, а таксама расцягнуты ў часе. Разгледзім **першы від** тыповых міфа-рытуальных паводзін, якія выклікаюць наш навуковы інтарэс.

Аб'ектам, на які накіраваны дзеянні, найчасцей з'яўляецца заліковая кніжка, куды прадпісана лавіць міфічную халяву. «*Пасля 12 гадзін прасунуць у фортку, вакно адкрытую залікоўку, крычаць: «Халява, лавіся!» (варыянт –* «*Халявушка, лавіся!»), пасля гэтага хутка зачыніць залікоўку і не адкрываць яе да здачы*».

Суб'ектам амаль усіх дзеянняў з'яўляецца сам студэнт, толькі ў адным тэксце фігуравала вялікая іх колькасць. Прывядзем прыклады: «*Бегаць* [самому] *па кватэры ў 12 гадзін ночы, крычаць:* «*Халява, лавіся!*» ці «*Перад іспытам ноччу як мага больш народу збіраюцца ў любым месцы, дзе ёсць рэха, звычайна ў калідоры. Крычаць з усяе моцы:* «*Ха-ля-ва!*» *разоў пяць. Дзеянні выконваюцца таксама ў самім будынку універсітэта ў прыбіральні*».

Найчасцейшыя **дзеянні**, якія згадваліся пераважнай колькасцю апытаных – крык і маніпуляцыі з заліковай кніжкай. Напрыклад, «*У 12 ночы 3 разы крычаць у вакно:* «*Халява, прыйдзі!», зачыніць залікоўку. Адразу легчы спаць, ні з кім не размаўляць*». Забарона размаўляць не з'яўляецца табу, а тлумачыцца неабходнасцю трымаць рот закрытым, каб халява, якая нібыта патрапіла і ў студэнта, «не ўцякла».

З той самай мэтай спачатку *халяву* «ловяць» у заліковую кніжку, затым, каб яна не ўцякла, шчыльна закручваюць залікоўку ў пакет. Напрыклад, «*У 12 гадзін ночы тры раз крычаць у вакно* «*Халява, прыйдзі!», трымаючы адкрытую ў фортку залікоўку. Закрыць залікоўку, пакласці яе ў пакет, закруціць. Раскруціць толькі на экзамене».*

Прастора здзяйснення рытуалу звязана з уяўленнямі пра іншасвет. Амаль ніколі не ўзгадваецца жытло чалавека. Акцэнтуюцца левыя, а таксама ніжнія часткі прасторы: рытуал здзяйсняецца левай рукой, банка кідаецца ўніз; залікоўка змяшчаецца пад падушку, у лядоўню, адметнай характарыстыкай якой з'яўляецца холад, як прыкмета іншасвету; халява заклікаецца ў месцах, памежных з тагасветам: каля вокнаў, фортак, на

балконах: «*Напярэдадні перад экзаменам не вучыць, у 12 гадзін ночы махаць залікоўкай у вакно, крычаць:* «*Халява, прыйдзі!», не размаўляць, пакласціся спаць*», «*У 24.00 крычаць на балконе свайго дома:* «*Халява!», пры гэтым мець сушкі, схаваныя на тым самым балконе*». Магчыма, сушкі з'яўляюцца ахвярай-задобрываннем «халявы», каб прыцягнуць яе ўвагу да студэнта, а можа, сімвалізуюць нуль, г. зн. пустэчу, нагадваючы «пустую», не абцяжараную ведамі, галаву студэнта, якую трэба запоўніць «халявай».

Зрэдку рэспандэнты называлі ў якасці месцаў здзяйснення прадукавальных дзеянняў кватэру, калідор ці прыбіральню ў корпусе універсітэта, месцы па-за домам: «*Лавіць халяву трэба на вуліцы, галоўнае – выйсці з дому*». У авіяцыйна-тэхнічным каледжы рэкамендуецца: «*Выйсці на пляц, дзе звычайна маршыруюць навучэнцы, у 12 ночы, з залікоўкай, адкрыць яе. Крычаць:* «*Халява, прыйдзі!», зачыніць залікоўку і не раскрываць яе да экзамену*».

У рытуалах лоўлі *халявы* не сустрэлася ніводнай згадкі на ўжыванне матэрыяльных сакральных сродкаў, якія вельмі распаўсюджаны ў розных тыпах магічна-рытуальных дзеянняў [3]. Згадваліся наступныя **сродкі**: пакет, адкрытая скрынка запалак, ніткі, вяровачка чырвонага колеру, падушка, бутэлька ці банка. «*У 12 ночы 3 разы крычаць на балконе:* «*Халява, прыйдзі!». Захлопнуць хутка залікоўку, перавязаць вяровачкай чырвонага колеру, пакласці ў лядоўню. Толькі выкладчык мае права развязаць вяровачкі*»; «*У 12 ночы адчыніць вакно, высунуць галаву на вуліцу, 3 разы крычаць:* «*Халява, прыйдзі!» Трэба, каб у руцэ была бутэлька ці банка. Пасля таго, як пракрычаў, кінуць іх уніз. Калі разбілася, то значыць добра здасі*». У гэтым прыкладзе прадукавальная магія спалучаецца з прыкметай.

Рытуалы закліку студэнтамі халявы багатыя на **магічныя лічбы**. Амаль у кожным запісу фіксуецца магічная лічба 3 у спалучэнні з лічбай 12, якія ўвасабляліся ў трохразовасці дзеянняў, у 12 гадзінах ночы. «*За ўсю сесію выклікаць халяву можна толькі тры разы, нават калі пяць экзаменаў. Без 1 хвіліны 12 выключыць святло, адчыніць фортку, адкрытую залікоўку высунуць з вакна на вуліцу, тры разы крычаць:* «*Халява, прыйдзі!*»

Даволі рэдка фіксуецца магічная **лічба 2**, і тое ўскосна, як патрабаванне ўдзелу ў рытуале яшчэ аднаго, іншага чалавека: «*Высунуць галаву ў вакно (у фортку) увечары перад іспытам і крычаць* «*Халява, прыйдзі!», пакуль нехта ня крыкне ў адказ:* «*Вучыць трэба!*» Тут маем прыклад люстраной сіметрыі, рэха-эфекту, якія таксама лічацца прыналежнымі іншасвету [2, *90*].

У рытуалах нярэдка сустракаецца і завуаляваная магічная **лічба 1**, калі выканаўцу патрабуецца застацца сам на сам, без староннягa ўдзелу: «*У 12 ночы 3 разы крычаць у вакно:* «*Халява, прыйдзі! Халява, дапамажы!*»

Закрыць залікоўку, закрыць вушы, каб не чуць, што крычаць у адказ, *таму што халява можа не прыйсці*». Староннi чалавек уяўляецца небяспечным, можа «сурочыць «халяўную» сітуацыю», або лічыцца канкурэнтам, які можа «перахапіць» халяву. Фігуруе і магічны лічэбнік **першы**: «*У 12 ночы 3 разы крычаць у вакно:* «*Халява, прыйдзі!», зачыніць залікоўку, пакласці яе пад падушку, першым яе адчыняе выкладчык».*

Другі від прадукавальнай магіі мае адрозныя ад папярэдняга час і месца здзяйснення – непасрэдна перад іспытам ля дзвярэй, перад уваходам у аўдыторыю, у будынку універсітэта: «*Перад уваходам у аўдыторыю сказаць:* «*Халява, да мяне!», хутка «злавіць» яе левай рукой, і, не расціскаючы пальцаў, увайсці. Сказаць:* «*Халява, дапамажы!» і расціснуць руку*» ці «*Перад іспытам адчыніць дзверы ў пустую аўдыторыю, тры разы крыкнуць:* «*Халява, прыйдзі!» і зачыніць дзверы*».

Наступны прыклад з’яўляецца ўнікальным, бо ў ім адбываецца сакралізацыя аб’екта – залікоўкі, своеасаблівае асвятленне яе: «*Калі нічога не вывучыў, у самім будынку універсітэта здзяйсняць наступнае. Бегчы з усіх ног з цёмнага месца да светлага. Звычайна з калідора да вакна з адчыненай залікоўкай. Перад вакном зачыніць. Вымавіць пры гэтым:* «*Халява, лавіся!*»

У **трэцім відзе** рытуалу час здзяйснення расцягнуты ад 12 гадзін ночы да ранку: «*У 12 гадзін ночы залікоўку высунуць у фортку, крычаць:* «*Халява, прыйдзі!», закрыць залікоўку, закрыць фортку, не размаўляць да ранку, пакуль не пойдзеш на іспыт*».

Магічныя дзеянні нярэдка выконваюцца ў некалькі этапаў, час іх працягваецца аж да канца экзамену – з 12 гадзін ночы, перад экзаменам і пасля яго. У наступным прыкладзе магія заклікання нячыстай сілы па дапамогу ў стрэсавай сітуацыі спалучаецца з прадукаваннем жаданай адзнакі. «*У 12 ночы 3 разы крычаць у вакно:* «*Халява, прыйдзі!» з адкрытай скрынкай запалак. Хутка закрыць скрынку. Узяць ніткі, і колькі хочаш, каб табе паставілі, столькі разоў завязваеш скрынку (як пасылку). У аўдыторыі, перад тым як будзе адбывацца экзамен, пакласці скрынку ў таемным кутку. Разарваць ніткі, адкрыць скрынку. Сказаць у думках:* «*Халява, выходзь!» Пасля экзамену ў думках змясціць* «*халяву» назад у скрынку*».

Вербальны кампанент разгледжаных дзеянняў выступае як абавязковы. Тэксты заклікаў звычайна лаканічныя і ўключаюць не больш за чатыры словы. Ва ўсіх закліках нячыстай сілы фіксуецца непасрэдны зварот да яе, у адным варыянце з памяншальна-ласкальным суфіксам (*халявушка*). Выкарыстоўваюцца наступныя дзеясловы-просьбы: прыйдзі, лавіся, дапамажы. Семантычна блізкім да вышэйназваных дзеясловаў з'яўляецца наступны заклік «*Халява, да мяне!*» Радзей выкананне рытуалу адбывалася шляхам ўступлення ў дыялог, калі на заклікі халявы староннi чалавек павінен быў адказаць: «*Вучыць трэба!*»

Вынікі вывучэння студэнцкіх прадукавальных рытуалаў паказваюць, што ў іх знаходзіць выражэнне сістэма старажытных уяўленняў і вераванняў, якая ўвасабляецца ў рытуальных дзеяннях, падобных да традыцыйных народных. Але няма падстаў для меркавання пра глыбокую ўкаранёнасць рытуальнай магіі ў свядомасці сучасных студэнтаў. Ёю займаецца толькі невялікая іх колькасць, а большая частка магічных рытуалаў мае жартоўны характар.

ЛІТАРАТУРА

1. *Корсак В. У.* Асаблівасці міфа-рытуальных паводзінаў у студэнцкім асяродку // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мн., 2008. С. 145–149. Вып. 5.

2. *Корсак В. У.* Міфасемантыка і функцыянальнасць беларускіх абярэгаў у кантэксце старажытнай міфалагічнай сістэмы: дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.09. Мн., 2006.

3. *Цяцёркіна В. У.* Матэрыяльнае і сімвалічнае ў сродках невербальных беларускіх абярэгаў // Славянскі свет: мінулае і сучаснае: матэрыялы навук. канф.; у 3-х ч. Мн., 2004. Ч. 1. С. 7–10.

Міхась Кенька

ДА ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА АНЕКДОТА

Два маскоўскія аўтары, А. Я. Шмялёва і А. Д. Шмялёў, выдалі ў 2002 г. манаграфію пад назвай «Русский анекдот». Гэтую працу можна было б з такім самым поспехам напісаць і ў Мінску, хаця б з тае прычыны, што большасць анекдотаў, якія там аналізуюцца, раней ці пазней мелі хаджэнне, былі вядомыя і ў Беларусі.

Аднак былі часы, калі не тое, што аналізаваць, вывучаць, але і расказваць анекдоты было небяспечна. Не заахвочваліся да іх збірання і фалькларысты. Хаця ахвотнікі збіраць былі, многія трымалі безліч анекдотаў у памяці. Гэта цяпер яны пераходзяць з памяці на старонкі газет, кніг і кніжачак, на сайты Інтэрнэта, вось ужо дачакаліся і навуковага асэнсавання. Ёсць такая «першая ластаўка» і ў нас – зборнік «Жарты, анекдоты, гумарэскі», складальнікам і аўтарам прадмовы якой выступае А. С. Фядосік (другое выданне, 2005 г.). Апавядаецца там пра гісторыю збірання і выдання анекдотаў. Згадваецца пра тры кніжачкі, якія выходзілі пад назвамі «Народныя усмешкі» (1961), «Беларускія народныя жарты» (1970) і «Народныя казкі-байкі, апавяданні і мудраслоўі» (1983),

складальнік апошняй Н. С. Гілевіч выдзеліў анекдоты ў адзін з раздзелаў. Заўважым, што слова «анекдот» у назвах зборнікаў не ўпаміналася.

Пры амаль поўнай адсутнасці ў савецкія часы зборнікаў беларускіх анекдотаў, аўтар гэтых радкоў з цікавасцю пазнаёміўся з двухтомнікам яўрэйскіх анекдотаў «Przy szabasowych świecach», сабраных Гарацыем Сафрыным, польскім яўрэем, і выдадзеных у Лодзі ў 1981 г., і знайшоў там анекдоты пра беларускіх яўрэяў. Вось адзін з іх:

«*У Нью-Йорку нейкі яўрэй-эмігрант наймаецца на працу ў магазіне, які належыць «карэннам» амерыканцу.*

– З які краёў паходзіш? – пытаецца работадаўца.

– Я амерыканец.

– А дзе нарадзіўся?

– У Гродна.

– Дык як жа ты можаш быць амерыканцам, калі нарадзіўся ў Гродна?

– А што, калі б я нарадзіўся ў стайні, то быў бы канём» [1]**.**

Выдатная ілюстрацыя да тэмы эміграцыі з Беларусі, тэмы, якая амаль што не знайшла пакуль што адлюстравання нават у мастацкай літаратуры.

У цяперашні час недахопу ў друкаваных анекдотах няма: іх сустрэнеш і ў кніжках, і ў прэсе, і на радыё, тэлебачанні. Але сярод іх многа хаця і ананімных, але яўна створаных спрактыкаванай рукой прафесіяналаў пяра, гумарыстаў. Што да сапраўды народнага беларускага анекдота, то ён захаваўся пераважна ў памяці народнай, і цяпер было б няблага паспрабаваць сабраць узоры менавіта такіх анекдотаў. Гэта менавіта **расказаныя** анекдоты, вусныя, а не створаныя дзеля чытання. Іх вылучае сярод гумарэсак наяўнасць гістарычнага фону, духу часу і прыналежнасць да беларускіх прасторавых, геаграфічных межаў, беларускай ментальнасці. Можна нават гаварыць пра наяўнасць хранатопу анекдота. Перш за ўсё гэта адносіцца да так званага гістарычнага анекдота. Яго аднак трэба адрозніваць ад запісаў анекдатычных здарэнняў, звязаных з вядомымі людзьмі, тыпу тых, якія збіраў і часткова надрукаваў Аляксей Гардзіцкі. Гістарычны анекдот актуальны, смешны толькі ў тым часе, калі ён быў народжаны, пазней ён або забываецца, або ўжо не ўспрымаецца так востра, а то і проста не смяшыць, бо яго не разумеюць. Так, сабраная аўтарам трохтомнага выдання «XX век в преданиях и анекдотах» Юрыем Боравым анталогія рускага гістарычнага анекдота цяпер ужо патрабуе пэўных каментарыяў, і, можа, толькі прадстаўнікі старэйшых пакаленняў цалкам разумеюць гумар тых даўнейшых анекдотаў. Хаця часам для гэтага трэба проста добра ведаць гісторыю. Многае можна запісаць ад людзей старэйшага пакалення, якім гэтыя анекдоты запомніліся з тых часоў, калі сапраўды нарадзіліся, а не былі вымучаны дзеля патрэб СМІ, эстрады, гумарыстыкі. Напружыўшы памяць, можна з дакладнасцю да года вызначыць, калі з’явіліся анекдоты з

серый пра Чапаева, пра Шцірліца, пра Шэрлака Холмса, пра Вінні-Пуха, кракадзіла Гену, камп'ютаршчыкаў, новых рускіх і г. д. Цыклы анекдотаў зазналі ўжо і свой гістарычны лёс. Ужо не маюць хаджэння анекдоты пра Маўрык'еўну і Мікіцічну, пра Чапаева, пра "армянскае радыё", Хрушчова і Брэжнева. Іншыя часы, іншыя і прыярытэты цікавасці.

Успамінаецца анекдот з заходнебеларускай рэчаіснасці, пачуты ў дзяцінстве, у 50-я гады XX ст.:

«*Даваенныя часы. Беларусь падзелена на дзве часткі. На беларуска-польскім памежжы па абодва бакі граніцы пачаліся палявыя работы. За плугам ідуць з аднаго і другога боку ратаі і перакідваюцца праз мяжу словамі.*

– Ну, як вам там жывецца пад Саветамі? Вы цяпер усе сталі «таварышамі». А мы вось – паны.

– А калі ты пан, то чаму гэтак жа, як і я, ідзеш за плугам?» [*1].

Што яшчэ ўсплывае ў памяці з анекдотаў, пачутых у дзяцінстве? Хадзілі тады анекдоты пра ўсемагчымыя спаборніцтвы паміж рускім, амерыканцам, а трэцім быў або француз, або немец. Спаборніцтвы наконт таго, хто больш вып'е, у каго лепшыя рэчы, лепшае жыццё. Не бытавалі ў маёй вёсцы Вялікія Верацеі Пастаўскага раёна анекдоты пра грузінаў, чукчаў, украінцаў, нават і пра блізкіх літоўцаў ці палякаў. Праўда, можна было пачуць анекдоты пра польскую школу, ксяндзоў, жыццё «пад Польшчай» – адгалоскі не такога тады яшчэ далёкага мінулага. Не даводзілася чуць анекдотаў ні пра нядаўна адгрымеўшую вайну, ні пра Сталіна ці Хрушчова. Можа, таму, што іх баяліся расказваць, памятаючы недалёкія яшчэ часы сталіншчыны. Іх я пачуў пазней, у горадзе, у студэнцкія гады. У вёскі, ды і ў гарады Беларусі пранікала нямала анекдотаў, народжаных за межамі краіны, пераважна рускіх. Іх пераносчыкамі з'яўляліся тыя, хто адслужыў у войску, хто пажыў у Расіі і вярнуўся, хто меў радню там і гасцяваў у яе. Але час ад часу з'яўляліся анекдоты і на надзённыя беларускія тэмы.

Трэба адрозніваць анекдоты, народжаныя ў Беларусі, ад створаных за яе межамі анекдотаў пра беларусаў. Многія анекдоты, якія можна з большай ці меншай доляй верагоднасці аднесці да народжаных у Беларусі, не вельмі аддаліліся ад бытавой казкі, гумарэскі на бытавыя тэмы, звязаны з сямейнымі адносінамі, звычаямі, смешнымі здарэннямі. Некаторыя з іх у меру «саленаватыя». Сярод іх вось такі:

«*Суседка, чаму ты такая сумная?*

– Бачыш, Маня, твой Міцька ўчора зайшоў, паваліў на ложак і тры разы адкахаў. А чаго ж ты такая сумная?

– Не разумею, чаго ён заходзіў... Ці можа што трэба было чалавеку?... Ці можа сказаць што хацеў???... » [*1].

А вось анекдот савецкага часу, які бытаваў таксама і ва ўкраінцаў, бо ў абодвух мовах слова “нядзеля” абазначае адзін дзень, а не тыдзень. Расказваўся ён на рускай мове:

«*В ООН якобы решается вопрос: сколько половых сношеиий нужно иметь в неделю. Дали слово женщинам. Англичанка считает, что одно. Немка – два, француженка – семь. А белоруска говорит: «Ну, добра, хай сабе сем разоў у нядзелю. Але ж давайце ўжо заадно вырашым – колькі ў будні дзень?*»

Гэты анекдот, відаць, можна аднесці да рускіх анекдотаў пра украінцаў, але ён быў лёгка «перасаджаны» на беларускую глебу.

Дарэчы, ўспамінаецца і анекдот, звязаны з чыста беларускімі рэаліямі, а канкрэтна – з негатыўным стаўленнем да беларускай мовы «гарадскімі»:

У кнігарню заходзіць модна апранутая дама і просіць:

– Продайте мне книгу Гоголя «Тарас Картошка».

– Такой кнігі няма, ёсць толькі «Тарас Бульба».

– По-белорусски не читаю» [*1].

Але былі вядомыя і анекдоты, звязаныя з пэўнымі падзеямі ў краіне, якія не маглі быць створаны па-за межамі Беларусі. Першы з гэтага шэрагу анекдот я чуў яшчэ школьнікам, у 60-я гады ХХ ст., але сустрэў яго ў Інтэрнэце ўжо на рускай мове і аднесеным да больш позняга часу:

«*1980-й год. Хутор в лесу. Стук в дверь. Из дома хозяин спрашивает:* «*Кто стучит: свои или немцы?*» *Гость –* «*Дедушка, война уже 40 лет как кончилась*»*. Хозяин –* «*Во, а мы до сих пор паровозы под откос пускаем*» [*1].

Падобныя анекдоты былі яўнай рэакцыяй на партызанскую тэму ў кнігах, газетах, на радыё. Вядомы асобныя актуальныя ў свой час анекдоты пра тысячагоддзе Віцебска, пра Машэрава, візіт Брэжнева ў Мінск, пра характэрныя прыкметы савецкага часу, чэргі, дэфіцыт, пра мінскае метро. Пра метро анекдот з’явіўся яшчэ тады, калі яно будавалася. Было заўважана, што адлегласць паміж некаторымі станцыямі не вельмі значная. І вось дасціпны водгук:

«*Поезд метро спыняецца. Па трансляцыі ў вагонах гучыць:* «*Станцыя* «*Плошча Якуба Коласа*»*. Для апошніх двух вагонаў – станцыя* «*Плошча Перамогі*» [*1].

Вось зусім нядаўні анекдот, рэакцыя на дажджлівае лета 2007 г.:

«*Сочы. Спякота. Пляж. Сярод загарэлых вясёлых курортнікаў сядзіць худзенькі, слабенькі, сіняваты хлопчык. Сусед пытаецца ў яго:*

– Откуда ты, мальчик?

– Из Белоруссии…

– А что, у вас в Белоруссии лета нет?

Есть… Но я в тот день болел…» [*1].

У Інтэрнэце сустракаюцца анекдоты, у якіх ёсць водгалас і на падзеі ў Беларусі постсавецкага часу. Мяркуючы па дасведчанасці, невядомым аўтарам гэтых анекдотаў (а гэта яўна аўтарскія анекдоты) было добра вядома тое, што адбывалася і адбываецца ў Рэспубліцы Беларусь:

«*При разгоне оппозиционного митинга в Минске были задержаны россияне, украинцы и даже несколько белорусов. Белорусы не знали, как навредить США. Тогда они решили ударить по американскому бюджету и создали оппозицию*» [*1].

Калі пашукаць у Інтэрнэце, то можна знайсці і іншыя анекдоты, так ці іначай звязаныя з беларусамі, прычым адчуваецца, што створаны яны нядаўна. Да таго ж іх, у параўнанні з анекдотамі пра украінцаў, яўрэяў, рускіх, зусім нямнога. У інтэрв'ю «Откуда берутся анекдоты?» навуковага супрацоўніка Пушкінскага дома А. Ф. Белавусава, таксама знойдзеным у Інтэрнэце [3], на пытанне «Почему так живучи анекдоты о чукчах, о хохлах, о евреях, об армянах и прочих народах?» даецца сімптаматычны адказ: – Но заметьте: не обо всех! О чукчах есть анекдоты, а об эвенках – нет. О хохлах есть, а о белорусах – поищите…

Сапраўды, тут ёсць нейкі дзіўны парадокс. Адна з прычын такой з'явы бачыцца выразна. Яна ў тым, што беларуская мова, што называецца, «не на слыху" ў нашых суседзяў, што адсутнічаюць у памяці рускіх своеасаблівыя моўныя клішэ, па якіх пазнаваўся б менавіта беларус. Яе характэрныя асаблівасці не выступаюць так яскрава, як асаблівасці украінскай, яўрэйскай, польскай, грузінскай моў. Небеларусу цяжка, нават немагчыма правільна вымавіць нашы «ў», «дз», «дж», фрыкатыўныя «г», «ч». Таму практычна няма такіх «замежных» анекдотаў, якія перадавалі б характэрныя асаблівасці беларускай мовы, як гэта робіцца, калі расказваюць анекдоты пра грузінаў, чукчаў, палякаў, украінцаў, яўрэяў, пра «армянскае радыё». У рускіх анекдотах пра іншакраінцаў часта скарыстоўваюцца таксама характэрныя слоўцы, накшталт звароту «кацо», вокліч «вах!» у мове грузінаў, слова-паразіт «однако» ў мове чукчаў, тыповыя граматычныя памылкі ў мове яўрэяў. Мовазнаўцы называюць іх моўнымі маскамі. А вось характэрнай, неад'менай, лёгка пазнавальнай моўнай маскі – характарыстыкі беларуса ў рускай мове няма. Некалі Алесь Адамовіч тлумачыў такое становішча своеасаблівая: «У нас не было свайго Гогаля». Сапраўды, надзвычай яркіх, каларытных вобразаў беларусаў у рускай класіцы не было. Ці не з-за таго няма анекдотаў пра беларусаў, створаных за межамі Беларусі. А яшчэ гэта тлумачыцца і тым, што беларусаў у Расіі амаль што атаясамліваюць з рускімі, не бачаць нечага адметнага ў іх ментальнасці, акрамя, хіба, цярплівасці, незласлівасці, незлапомнасці (параўнаем тыповае клішэ з анекдотаў пра грузінаў: «Обидеть хочешь, да?»). А вось у іншых народаў, пра якіх існуюць цэлыя цыклы анекдотаў, на першы план выступаюць гіпертрафіраваныя нацыянальныя рысы, прычым як адмоўныя, так і станоўчыя. Грузіны не

толькі прагныя да багацця, але і шчодрыя, кампанейскія; яўрэі не толькі хітрыя, але і памяркоўныя; чукчы не толькі наіўныя, але і разумныя. Беларуская талерантнасць адзіна эксплуатуецца ў тых нешматлікіх анекдотах пра беларусаў як нацыю, што нарадзіліся ў беларускім замежжы. Вось адзін з іх, знойдзены ў Інтэрнэце, але вядомы і ў даўнейшых вусных пераказах, сярод якіх ёсць варыянты:

«*Заглядывает белорус на прием к чиновнику, а тот, едва бедолага переступил порог, рявкает:* «*Еще раз сунешься ко мне в кабинет – повешу!*» *–* «*Хорошо, товарищ начальник, – соглашается испуганный проситель. – А веревку свою приносить или учреждение выделит?*» [*1].

Беларус часам з'яўляецца і ў тых расійскіх мультынацыянальных анекдотах, дзе прадстаўнік кожнай нацыі дзейнічае ў адпаведнасці са сваімі этнічнымі стэрыятыпамі. Гэтыя анекдоты бытуюць даўно:

«*Вешают немца, русского и белоруса. Немец сразу умер. Русский долго дергался, но тоже умер. А белоруса как повесили – так он и висит живехонек. Его в недоумении снимают и интересуются его самочувствием. На что он отвечает (в оригинале было по белорусски, но я не воспроизведу):* «*Да сначала немного жало, а потом как-то привык...*»*; Сидят белорус, украинец и русский, перед ними стаканы с водкою, и в них по мухе. Белорус, вытащил муху, сказал:* «*Фу, гадасць!*» *Украинец выпил водку и закусил мухой. Русский вытащил муху, взял за крылья и говорит:* «*А ну выплёвывай, выплёвывай, сволочь!!!*» [*1].

Найбольш папулярны ў гэтай «серыі» анекдот пра выпрабаванне, якое наладзілі прадстаўнікам розных нацый. У Інтэрнэце ён сустракаецца аж у чатырох варыянтах, кожны па-свойму адметны, таму прыводзім іх усе:

«*Пришли на собеседование русский, украинец и белорус. Каждого из них сажают на табурет с торчащим гвоздем, наблюдают реакцию. Сел русский, тут же вскочил, матернулся, разбил табурет, ушёл. Сел белорус, вскочил, потом думает:* «***Может так и надо****?*» *Опять сел. Сел украинец, вскочил:* «*А гвоздь... Гарно*»*. – Вытаскивает из табурета гвоздь и в карман:* «*Да йа його для сэбэ, для сэбэ*»*;* «*Решили ученые провести тест психологический с тремя представителями* «*братьев-славян*»*: русским, хохлом, ну и белорусом. Суть теста: темная комната, в центре табуретка, в не вбит гвоздь –* «*сотка*»*. Предлагают сесть. Ну, русский сел, вскочил, конечно, давай на стены с табуреткой кидаться, устроителей эксперимента хуями крыть. Сел хохол, вскочил, обернулся, нащупал гвоздь, вытащил его из табуретки, положил в карман и со словами:* «*В хозяйстве пригодится!*» *– снова сел. Очередь белоруса. Сел. Привстал и со словами:* «***А можа, так і нада****?*» *– снова сел;* «*1940-е. Японские врачи из известного отряда в Маньчжурии проводят опыты над людьми. Изучают национальный менталитет. В изолированной камере стоит стул с вбитым в него гвоздем. По очереди запускают русского,*

немца, еврея, белоруса и др. Всем дается одинаковое задание: войти в камеру, сесть на стул, через некоторое время выйти. Скрытая камера фиксирует:

Русский *заходит. Осматривается. Садится. Подскакивает и разбивает стул о стену. Выбегает.*

Немец *заходит. Осматривается. Садится. Вскакивает. Достает гвоздь. Осматривается: никого нет. Кладет гвоздь рядом со стулом. Сидит и выходит ровно через 5 минут.*

Еврей *заходит. Осматривается. Садится. Вскакивает. Достает гвоздь. Осматривается: никого нет. Кладет гвоздь в карман. Осматривается. Просиживает 2 минуты и выходит громко охая.*

Белорус *заходит. Осматривается. Спрашивает разрешения сесть. Садится. Сидит. Сидит. 5 минут прошло – сидит. Позеленел, слезы текут. Час прошел, три часа – сидит. Позеленевшие губы что-то шепчут. Камера делает «наезд», микрофон фиксирует едва слышный шепот: «**А можа так и нада, а можа так и нада...**»* [*1]; «*В стуле торчит гвоздь. Сначала на него сел русский, сразу же вскочил и уступил место стоящим рядом украинцу и беларусу. Украинец сел, вскочил со словами: «Це ж москалі погані!» Беларус сел, поерзал и подумал: «**Мабыць так і трэба**?»*

Заўважым, што сказанае беларусам перадаецца па-living рознаму – і чыста беларускай мовай, і рускай, і трасянкай. Якраз гэта і дазваляе ўстанавіць, з якой крыніцы ўзяты кожны з анекдотаў. Толькі ў апошнім з варыянтаў беларус прамаўляе натуральна.

Што характэрна, дык гэта асаблівы лагічны націск на паводзіны менавіта беларуса, з прычыны чаго ён нязменна прысутнічае ва ўсіх чатырох варыянтах, а немец, яўрэй і нават украінец – не ва ўсіх.

Але нечакана са здзіўленнем знаходзіш у Інтэрнэце анекдоты, якія яўна не адпавядаюць менталітэту беларуса:

«*Сапраўдны беларус у сваім жыцьці павінен:*

1) Пасадзіць дрэва.

2) Пабудаваць хату.

3) Выгадаваць сына.

4) Забіць маскаля.

5) Забіць сінічку.

Калі Вас цікавіць, чаму сінічку, – значыць Вы сапраўдны беларус. Таму што пункт 4 сумненьня ня выклікае...» [*1].

Не, якраз-такі выклікае: у беларусаў "у масе" няма такой зацятай непрыхільнасці да рускіх, якая выразна прасочваецца ў украінцаў, прыбалтаў, палякаў і даўно ўжо служыць нязменнай тэмай анекдотаў. **Сапраўдны беларус** не мае злосці на рускіх. Цікава, што гэты анекдот прыводзіцца на інтэрнэцкім форуме, і далей ідзе такі абмен думкамі:

– По моему этот анекдот больше к украинцам подходит... никак не могу представить такого кровожадного белоруса...

– Полностью согласен, белорусы - люди спокойные, даже слишком…[2].

Сімптаматычна, што суразмоўцы адразу ж заўважылі недарэчнасць.

Далейшыя пошукі ў Інтэрнэце дазволілі выявіць шэраг аналагічных падробак, што выклікае думку аб наяўнасці пэўнай тэндэнцыі. Можа быць, некаторыя анекдоты цяпер перарабляюцца на «беларускія» якраз таму, што ўзрасла цікавасць да жыцця нашай рэспублікі, пра яе сталі больш паведамляць у прэсе, на радыё і тэлебачанні, у Інэрнэце.

У даследаваннях пра анекдот прыводзіцца думка, што ён сёння больш папулярны ў гарадах, чым у вёсках. Калі гэта так, то сярод ананімных аўтараў могуць быць пісьменнікі, журналісты, стваральнікі эстрадных гумарэсак. Анекдоты цяпер друкуюць многія газеты, частку іх яўна выдумляюць самі журналісты. Таму гэта ўжо не зусім фальклор ці зусім не фальклор. Назіраецца і такая з’ява, як прыстасаванне запіснымі гумарыстамі-эстраднікамі старых зацяганых анекдотаў савецкіх часоў да сённяшніх падзей, «экранізацыя» тых жа старых анекдотаў у перадачах «Джэнтльмен-шоў», «Гарадка» і іншых.

Калі прасачыць гісторыю беларускага анекдота ў XX стагоддзі, то можна прыйсці да наступных высноў. Найбольш папулярным чыста беларускім, народжаным самімі беларусамі быў і застаецца анекдот на бытавыя тэмы. Анекдотаў пра гістарычныя падзеі надзвычай мала, на тэмы, звязаныя з творамі нацыянальнай літаратуры, – зусім няма. На беларускіх землях распаўсюджаны (у вёсках менш, у гарадах больш) анекдоты, прыўнесеныя з-за межаў краіны, што звязана як з міграцыяй насельніцтва, службай беларусаў у арміі за межамі краіны, так і (у канцы стагоддзя) з пашырэннем агучвання анекдотаў у СМІ. Сапраўды народных анекдотаў пра беларусаў, створаных за межамі Беларусі, да нядаўняга часу амаль не было. У сувязі з павелічэннем цікавасці да Беларусі ў канцы XX – пачатку XIX стст. у сродках інфармацыі, у Інтэрнэце пачалі з’яўляцца анекдоты пра беларусаў відавочна нефальклорнага паходжання, часам пераніцаваныя з анекдотаў не пра беларусаў.

ЗАЎВАГІ

*1. Дадзены анекдот цытуецца аўтарам па памяці.

ЛІТАРАТУРА

1. http://svoi.pb/forum/index.ph?topic=102.ms.38866;topicseen
2. http:/talks.guns.ru/forumessage/145/23998sntml_44_k
3. http:/anekdotika.ru/node/438

Настасся Баярскіх

СЕМАНТЫКА РАСЛІННАЙ ЕЖЫ Ў КАЛЯДНЫХ ПЕСНЯХ БЕЛАРУСАЎ: КУЦЦЯ, ПІРАЖОК, ЗЕРНЕ, ГАРОХ

Ежа – не толькі натуральная патрэба, умова жыццядзейнасці і здаровага ладу жыцця, але разам з тым гэта этнакультурная з’ява. Семантыка ежы кандэнсуе народныя веды, нацыянальныя традыцыі, рэлігійныя ўяўленні, фарміруе этыкет розных слаёў соцыума, сігналізуе аб маральным стане грамадства. Паводле характару прадуктаў ежу падзяляюць на раслінную (посную) і мясную (скаромную). Да поснай адносяцца таксама рыба і рыбныя прадукты. Апрача таго, з улікам бытавой сітуацыі ежу падзяляюць на паўсядзённую, святочную і абрадавую [3, *135–136*]. У земляробчую эпоху адбываюцца змены ў міфалагічнай свядомасці людзей, якія паўплывалі на змест каляднай абраднасці. Па-першае, касмаганічнай трапезай служыць ужо не дзікая жывёла, а хатняя – кабан, свінка. Свіная галава – звычайная калядная страва. Па-другое, паміраючы і ўваскрасаючы бог увасабляецца на Каляды ў выглядзе хлеба, пірагоў, булак, якія ламаюцца і з’ядаюцца. Разам з тым захоўваюцца і архаічныя стадыі асваення зерневых. Так, збожжа і зерне ў натуральным выглядзе даруюць калядоўшчыкам, пра што ёсць згадкі ў песнях. Згадваецца таксама архаічны «прадукт спажывання» гарох. Хлебу, пірагу і булкам папярэднічаў хлеб у выглядзе кашы з тоўчанага зерня. І мы бачым, што каша-куцця з’яўляецца ў беларусаў галоўнай рытуальнай стравай у тым кульце продкаў-дзядоў, дзеі якога ахопліваюць увесь калядны перыяд.

Адной з важнейшых задач фалькларыстыкі з’яўляецца вызначэнне семантыкі абрадавых страў праз аналіз канкрэтных абрадавых песень. У дадзеным выпадку мы спыніліся на калядных песнях і семантыцы ежы, прыгатаванай з зерня, а таксама на семантычным параўнанні зерня і вырабаў з яго.

А. Л. Тапаркоў у энцыклапедычным артыкуле «Ежа» заўважае, што ў славянаў, як і ў многіх іншых народаў, працэс харчавання ўяўляўся як своеасаблівы рытуал, накіраваны на выяўленне ўнутранай структуры калектыву, зацвярджэнне яго салідарнасці перад вышэйшымі сіламі. Ужыванне ежы арганізуецца такім чынам, што яна семантызуецца як дарункі бога, а ў выніку харчаванне ўяўляецца своеасаблівым абменам з богам: тыя, хто харчуюцца, павінны падзякаваць богу [6, *176–178*]. Такім чынам, ежа ў народным уяўленні – з’ява двухбаковая: з аднаго боку, яна дар божы, а з другога – дар богу. Гэтае меркаванне падаецца слушным з этналінгвістычнага пункту погляду. Аднак мы лічым вартым звярнуцца да фальклорных тэкстаў з той прычыны, што ў іх захоўваюцца іншыя семантычныя мадэлі ежы. Пры вызначэнні семантыкі ежы ў калядных песнях мы будзем мець на ўвазе яе сінтактыку, г. зн. сферу адносінаў з

іншымі знакамі ў тэксце, і разглядаць семантыку як сферу адносін паміж знакамі і тым, што яны абазначаюць.

Выбар намі калядных песень тлумачыцца тым, што часам ў іх тэкстах можна знайсці згадкі пра абрадавыя дзеянні, у якіх ежа з'яўляецца неад'емнай часткай і выконвае адначасова дзве функцыі: магічную (як частка абраду) і мастацкую (як частка фальклорнага твора). У калядных песенях намі адзначаны наступныя найменні ежы: куцця, зерне, гарох, хлеб, бліны, пірог, булка, каўбасы. У дадзеным артыкуле мы разгледзім зерне і вырабы з яго. Трэба адзначыць, што менавіта наконт гэтай групы найменняў навукоўцы выказваюць вялікую колькасць супярэчлівых меркаванняў. Пачнем аналіз з куцці як важнейшай каляднай ежы, што складае ядро хатняй літургіі.

Як вядома, куцця – традыцыйная абрадавая страва на Каляды ў беларусаў і ў іншых славянскіх народаў. Яна ўяўляе сабой кашу з тоўчаных ячных круп (у некаторых народаў з зярнят пшаніцы), што падаецца да стала падчас вячэры напярэдадні Каляд (посная куцця), Новага года (багатая або скаромная куцця) і перад Вадохрышчам (посная куцця). Усе тры разы кашу варылі ў адным і тым жа гаршчку і з аднолькавай колькасці круп. Т. Валодзіна і С. Санько, аўтары артыкула «Каша», змешчанага ў энцыклапедычным слоўніку «Беларуская міфалогія», сцвярджаюць, што абрадавая значнасць кашы тлумачыцца выкарыстаннем яе ў якасці ахвяры паганскім багам і духам, што ў сваю чаргу ўзыходзіць да ўяўленняў аб спажыванні кашы як звароце да продкаў, як успамін пра іх, як дачыненні з імі ці далучэнне іх да сваіх спраў. Падобнае выкарыстанне звязана з тым, што каша – старажытная хлебная ежа, якая першапачаткова гатавалася з зярнят злакавых раслін. Праз яе лічылася магчымым далучыцца да жыватворнай магічнай сілы збожжа, таму каша атрымала сакральныя функцыі дабратворна ўплываць на ўрадлівасць зямлі і дабрабыт чалавека [1, *242–243*].

Аўтар энцыклапедычнага артыкула «Каша» М. В. Валянцова адзначае, што каша ў разнастайных абрадах сімвалізуе ўрадлівасць і багацце [6, *223*]. Варта звярнуць увагу на сцвярджэнне А. А. Патабні ў артыкуле «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий», што каша непасрэдна з'яўляецца ўказаннем на жаночае боства. Згодна з яго меркаваннем, прыгатаванне кашы і спажыванне яе падчас каляднай вячэры тоесна абсыпанню зернем маладых падчас вясельнага абраду. А. А. Патабня заўважае, што ў абодвух абрадах каша сімвалізуе дождж, бо ён атаясамліваецца з зернем, якое падае на зямлю.

Было б неабачліва выводзіць песенную семантыку куцці, грунтуючыся на агульным функцыянальна-семантычным полі абрадавай кашы. Падчас даследавання выявілася, што фальклорныя тэксты не даюць матэрыялу, каб пацвердзіць або абвергнуць той ці іншы пункт погляду. Справа ў тым, што куцця ў калядных тэкстах згадваецца толькі двойчы. У

першым выпадку гаворка ідзе пра два гурты – хлопцаў-калядоўшчыкаў і дзяўчат-калядоўшчыц:

Прыйшла каляда калядуючы.
Эй, каляда!
А за ёю дзеўкі шчадруючы.
Эй, каляда!
Пайшла каляда ў адну хату,
Эй, каляда!
А ў гэтай хаце куццю таўкуць
Эй, каляда! [2, *122*].

Як бычым, калядаванне падаецца працяглым, бо «каляда» наведвае потым хаты, дзе «сала шыпіць», «каўбасу пякуць», як на багатую куццю. Каляднае шэсце-рух калядны, такім чынам, мае мэтанакіраваны характар – да месца, дзе адбываецца акт прыгатавання абрадавай ежы.

Удругім выпадку гаворыцца пра «калядку», якая «несла піражкі мяшком-мяшком», забягаючы да розных гаспадароў:

Каляда,
Ад Івана да Сцяпана.
Гэй, каляда.
Каляда,
А ў Івана куццю таўкуць.
Гэй каляда [2, *124*].

Тут ужо абрадавыя рэаліі паўстаюць як двуадзіны працэс шэсця да ежы і яе нашэння масава-суцэльным калектывам або антрапаморфнай асобай (Калядой). Нельга з упэўненасцю гаварыць пра семантыку «каляды». Тут можа мецца на ўвазе і калядны гурт выканаўцаў святочнага абходу двароў, і вобраз-увасабленне свята. Гэтаксама, толькі ў большай ступені, семантычна закрытым з'яўляецца найменне куцці: у творах адлюстраваны толькі працэс яе прыгатавання, а семантычны бок згорнуты. Куцця пазначаецца сярод іншых страў, але называецца першай [2, *722*] ці займае месца паміж піражкамі, што нясе «калядка», і пірагамі, што пякуць у Сцяпана [2, *124*].

Значна часцей, чым куцця, у калядках згадваецца зерне з пазначэннем яго віду:

Ішла каляда калядуючы,
Каляда, калядзіца.
Ішла дзярэўняй да й жабруючы.
Дары, Манічка, дары, малада,
Бочку пшаніцы, бочку ярыцы,
Рэшта аўса, наверх каўбаса [2, *123*].

А. А. Патабня адзначаў, што кашу, а куцця і ёсць каша, варта разглядаць як адну з іпастасей зерня [4, *139–140*]. Аўтар энцыклапедычнага артыкула «Зерно» В. В. Усачова падкрэслівае, што зерне – гэта, па народных уяўленнях, вегетатыўны цэнтр, сімвал урадлівасці, адраджэння жыцця, бессмяротнасці і аднаўлення. У абрадавым харчаванні зерне выступае ў якасці галоўнай рытуальнай стравы – куцці [5, *324*]. Дадзенае меркаванне лёгка пацвярджаецца і калняднымі тэкстамі. Прывядзём для прыкладу ўрывак з песні «Бегла калядка пяшком-пяшком», дзе абрадавы піражок выступае меркай будучага ўраджаю:

Які гэта піражок, каб гэтакі каласок,
А з таго каласочка – жыта бочка! [2, *124*].

У калядных песнях семантычнае значэнне зерня як сімвала ўрадлівасці знаходзіць прамое выражэнне.

Разам з зернем у тэкстах песень згадваецца гарох:

Прыйшла каляда да ўвечары
Ды прынесла гарошку ў рэшаце
Сама села на куце,
Паставіла гарошак на стале.
Хто мой гарошак падбярэ,
Той мяне да вянца павядзе [2, *130–131*].

У народнай культуры гарох мае эратычную сімволіку: праpослая гарошына атаясамліваецца з зачаццем дзіцяці, а гарохавы вянок сімвалізаваў у рытуалах дзявоцкасць. Пацверджаннем слугуюць апошнія радкі цытаванай песні, якія ўяўляюць формулу ўмовы з зернавой сімволікай:

Хто мой гарошак падбярэ,
Той мяне да вянца павядзе [2, *131*].

Як бачым, тут гарох з'яўляецца апорным сэнсавым складнікам магічнай формулы, структура якой выкарыстоўваецца ў розных відах песень наступным чынам: хто пакосіць траву каля Куста, той высватае дзяўчыну (куставая песня), хто дастане вядзерца з крыніцы, той стане з дзяўчынай да шлюбу (любоўная песня) і пад. Выказвалася меркаванне аб прыналежнасці гароха да сімвалаў і атрыбутаў бога Перуна [1, *115–116*], аднак у калядных тэкстах прамых адсылак такога кшталту не знаходзім. Магчыма, яны прысутнічаюць імпліцытна, таму паспрабуем інтэрпрэтаваць песню «Прыехала каляда ўвечара, ўвечара» ў сувязі з культам Перуна:

Прыехала каляда ўвечара, ўвечара
Ды прывезла гарошку ў рэшаце, у рэшаце,
А сама села на куце, на куце,
А гарошак паставіла на стаўпе, на стаўпе,

А сама пайшла на дворкі, на дворкі,
А за ёю гарошак удагонкі, удагонкі.
А вы, дзевачкі, не гуляйце, не гуляйце,
Да й гарошак пазбірайце, пазбірайце [2, *131*].

Калі атрыбутам падземна-падводнага Яшчара (Вялеса) з'яўляецца ў калядных песнях залатое крэсла і гарох, то згодна з законам сіметрыі нябесны Пярун мае атрыбутамі стоўп і гарох.

Заўважым наступнае: у песні гаворыцца, што Каляда ставіць гарошак на стоўп. Як вядома, у беларускай мове гэтае слова мае два значэнні. У народных гаворках стоўп – складзеныя снапы жыта; сціrта, торп. У архітэктуры – гэта вежа, калона. Калі мы возьмем пад увагу першае значэнне, то можна зрабіць выснову, што тут гарох семантычна збліжаецца з жытам ці зернем увогуле. З другога тлумачэння слова «стоўп» вынікае, што ў дадзеным выпадку спрацоўвае прагматычны аспект тэксту: гароху надаецца паважанае, пачэснае месца. Варта заўважыць, што стоўп і гаршчок на ім з'яўляюцца яшчэ і эратычнымі сімваламі, таму абрадавая семантыка гароха (эратычная, дзетародная) застаецца нязменнай:

А вы, дзевачкі, не гуляйце, не гуляйце,
Да й гарошак пазбірайце, пазбірайце [2, *131*].

У сувязі з гэтым можна прыгадаць казку «Кацігарошак», дзе яскрава ўвасоблена ўяўленне аб магчымасці зацяжарыць ад з'едзенай гарошыны. Нездарма гарох адыгрываў важную ролю ў вясельнай абраднасці, чэхі, напрыклад, абсыпалі ім маладых, лічылася, што гарох забяспечвае дзетанараджэнне [5, *524*]. Разглядаючы куццю, зерне і гарох у адной семантычнай групе праз іх сінтактыку з іншымі элементамі фальклорных тэкстаў, мы ўпэўніліся ў прыналежнасці каляднай абрадавай ежы да поля эратычнай семантыкі, звязанай з ідэяй працягу жыцця.

Такім чынам, калядная раслінная ежа мае статус свяшчэннай, яе звычайнае бытавое спажыванне ператвараецца ў свята, рытуальны сэнс якога – быць медыятарам паміж старым і новым годам, чалавекам і сакральным светам, прадстаўленым Калядой і святымі дзядамі (продкамі). За калядоўшчыкамі рудыментна захавалася функцыя зборшчыкаў зерня, прычым з усіх хат, што характэрна для абрадаў збожжавага (раней, магчыма, злакавага) ахвярапрынашэння, а за моладдзю – рытуальнае спажыванне гароху дзеля забеспячэння шлюбнай пары і дзетанараджэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія. Энцыклапедычны слоўнік / пад рэд. С. Санько. Мн., 2006.
2. Зімовыя песні: калядкі і шчадроўкі / укл. А. І. Гурскі. Мн., 1975.

3. Народная культура Беларусі: Энцыклапед. даведнік / пад рэд. В. С. Цітова. Мн., 2002.
4. *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
5. Славянские древности: Энциклопед. словарь: в 5 т. Т.1 / под ред. М. И. Толстого. М., 1995.
6. Славянская мифология: Энциклопед. словарь: А-Я / под ред. С. М. Толстой. М., 1995.

Маргарыта Латышкевіч

ІНШАСВЕТНЫЯ ІСНАСЦІ ЯК ЗНАКІ ПРАСТОРЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЕ

З фізічным удасканаленнем чалавека, эвалюцыяй яго мозгу і, як вынік, мыслення змяняецца і ўяўленне людзей пра наваколле. Але ў вобразах нашай свядомасці ёсць і пэўныя канстанты. Так, пачынаючы з міфаў пра стварэнне свету (звернем асаблівую ўвагу на скандынаўскі матыў «будавання» свету з цела Іміра), усталёўвалася ўспрыманне прасторавых і часавых характарыстык чалавечага існавання.

Вядомае выслоўе кажа: «Чалавек – гэта цэлы свет». Аднак наколькі правільна гаварыць пра універсальнасць, «сусветнасць» унутранага свету кожнага з нас, настолькі ж мэтазгодна сказаць і пра ўзаемазалежнасць структуры асяроддзя з нашай біялагічнай абалонкай. Сапраўды, як слушна заўважае Ю. М. Лотман, не толькі «канстанты абаротаў Зямлі, руху нябесных свяцілаў, часавых прыродных цыклаў маюць непасрэдны ўплыў на тое, як чалавек мадэлюе свет у сваёй свядомасці» , але і «не менш важныя фізічныя канстанты чалавечага цела, якія задаюць пэўныя адносіны з навакольным светам» [2, *267*]. Пры ўсім сваім жаданні зірнуць на свет па-за часам і прасторай мы не зможам гэтага зрабіць (прынамсі, пакуль з'яўляемся біялагічнымі істотамі), таму што «кожнае існаванне магчымае адно ў формах пэўнай часавай і прасторавай канкрэтыкі» [2, *267*], таму што так пабудаваная наша свядомасць.

Чалавечае ж цела, прынцып будовы якога аднолькавы для ўсіх прадстаўнікоў нашага віду, паслужыла падставай для ўтварэння шэрага культурных універсалій, зразумелых усім людзям. Гэта проціпастаўленні тыпу *правае-левае*, *жывое-мёртвае*, *мужчынскае-жаночае, рухомае-нерухомае* і г. д. Такім чынам, можна казаць пра семіятызацыю чалавечага цела ўвогуле. З гэтага, у сваю чаргу, будзе вынікаць антрапамарфізм знакаў прасторы ўвогуле.

Аднак самы факт усведамлення чалавекам сваёй адасобленасці ад знешняга асяроддзя, сваёй адначасовай сувязі і процістаяння прыродзе з'явіўся перадумовай для размежавання і ўпарадкавання прасторы вакол

індывіда. Пары *сваё-чужое*, *бяспечнае-небяспечнае*, *культурнае-дзікае* з’явіліся вынікам сталення псіхікі першабытных людзей.

Паколькі гэтыя проціпастаўленні вынікаюць з аперацый з прасторай, натуральна выпрацоўваецца паняцце «мяжы» – той рысы, што падзяляе два светы, не дае ім зліцца ў адно.

Між тым у фальклоры (і ў свядомасці носьбітаў фальклору як элемента культуры) прастора і час уяўляюць сабой непарыўнае цэлае і гэтаксама выразна падзяляюцца на *сваё* і *чужое*. Адна і тая ж прастора ў розны час (удзень і ўначы адпаведна) можа з’явіцца то бяспечнай, асвоенай, культурнай, то варожай, неакультуранай, дзікай (у дадзеным выпадку азначэнне «культурнай» паказвае на ступень апрацаванасці той ці іншай часткі прасторы самім чалавекам). Гэтаксама, у залежнасці ад часу, могуць падмяняць адзін аднаго антонімы з пар *мёртвае-жывое, рухомае-нерухомае* і г. д. Напрыклад, паводле ўяўленняў беларусаў, уначы (а дакладней, апоўначы і наогул у так званыя «ліхія гадзіны») дрэвы ў лесе перагаворваюцца між сабой і нават могуць мяняць месцазнаходжанне; або людзі могуць губляць рухомасць, ператварацца ў статычныя і таму *нежывыя* абекты (напрыклад, пад уплывам праклёну) [1, *72*].

Што тычыцца іншасветных, інфернальных існасцей, то апошнія проціпастаўляюцца чалавеку паводле некалькіх крытэрыяў. Па-першае, гэта проціпастаўленне *жывы-мёртвы*. Паколькі іншасвет у чалавечым уяўленні – хутчэй свет памерлых, чым свет багоў, тамтэйшыя жыхары асацыіруюцца з нябожчыкамі, духамі памерлых (кім зусім не абавязкова з’яўляюцца). Адсюль вынікае час іх з’яўлення: Наўе, або іншасвет, уяўляецца своеасаблівым «антыподам» нашага, у ім усё наадварот і замест сонца свеціць месяц, таму натуральна, што людзі сустракаюць насельнікаў іншасвету ноччу.

Па-другое, «антысвет», у якім жывуць згаданыя існасці, ёсць нешта неакультуранае, дзікае (у проціпастаўленне такім локусам, як хата, вёска). Таму цалкам лагічна вынясенне іх «поля дзейнасці» за межы пасялення ў лес, балота, возера, раку, млын і гэтак далей. Аднак, як гэта ні дзіўна, падобны перанос адбываецца не заўжды і часам атрымліваецца, што чалавек акружаны інфернальнымі істотамі ва ўласнай, здавалася б, акультуранай прасторы. «Суіснуюць» з людзьмі ў межах двара і нават хаты дамавік, гуменнік і лазнік. Але калі лакалізацыю першага яшчэ можна патлумачыць культам продкаў (уласна, дамавік – увасабленне гэтага культу, аб’ект пакланення), то двое другіх, часта варожа настроеныя адносна сваіх суседзяў-людзей, знаходзяцца як бы не на сваім месцы, ставяць пад пагрозу існаванне чалавека нават унутры ягонага мікрасвету. Верагодна, гэта рэшткі ўяўленняў пра прыроду як пра «любімую і грозную маці», калі ўжыць метафару К. Г. Юнга.

Варта ўсё ж звярнуцца да матэрыялу і прасачыць з’яўленне пэўных фальклорных герояў ў вызначаных локусах, гэта значыць – іх адмысловую знакавасць.

Нядзіва, што ў лесе знаходзіцца свой *гаспадар* – лесавік. Фактычна, імя абмяжоўвае поле яго дзейнасці. Толькі ў лічаных гісторыях лесавік з’яўляецца за межамі свайго леса – і то толькі тады, калі, як пастух, пераганяе звяроў з адной пушчы ў другую. Аднак лесавік не адзіны насельнік лесу. Там жа народныя павер’і селяць і русалак. Прычым апошнія выразна суадносяцца з памерлымі: «Яны (русалкі), кажуць, з пазвалення сказаць, з скідушаў. Як баба не даносіць ці так мёртвага родзіць – ета ўжо яна» [1, *176*] ,улічваючы тое, што русалкі гэтаксама дзейнічаюць і ў полі (а гэта – арганізаваная *самім чалавекам*, упарадкаваная *ім* прастора), што яны «гушкаюцца» на дрэвах у лесе, было б больш мэтазгодна лічыць іх духамі расліннасці, ураджаю, блізкімі да дрыяд элінскай міфалогіі. Можа быць, па часе свайго ўтварэння вераванні пра лясных духаў (духаў раслін) найбольш старажытныя і ўзыходзяць да пары анімізму.

Адзначым тут важны пункт: для чалавечай свядомасці, для нашага спосабу мыслення настолькі важна ўпарадкаваць, «раскласці па палічках» інфармацыю, якую мы атрымліваем з наваколля, што іншасветныя існасці (як вадзянік, лесавік і г. д.) успрымаюцца не проста як *эквіваленты* прасторы, у якой яны дзейнічаюць, але як гаспадары, уладары гэтай часткі свету. Такім чынам, прастора ў фальклоры структурыруецца ў двух планах: набывае, па-першае, антрапамарфізм, «цялеснасць»; па-другое, крышталізуецца ў пэўную іерархію, на чале якой знаходзіцца непасрэдны ўладар таго ці іншага локуса. Адбываецца так менавіта таму, што свет мы прапускаем праз прызму сваёй свядомасці і, уяўляючы духа нейкага локуса, адначасова надзяляем яго пэўнымі функцыямі – функцыямі ўладальніка, якому падпарадкавана ўсё ў ягоных уладаннях. Што ёсць гэта, калі не вечнае і трывалае імкненне чалавека знайсці заканамернасці прыроды? І гуменнік, і лазнік, і дамавік, і лесавік, такім чынам, сочаць за ўтрыманнем раўнавагі ў пэўнай канкрэтнай частцы прасторы. Трэба заўважыць, што важнасць паняцця «гаспадар» характэрная таксама і для рускага, і наогул славянскага фальклору.

Цікава, што раўнавага паміж *сваёй* і *чужой* прасторай часам можа парушацца, прычым агрэсарам выступае выхадзец з прасторы дзікай, неакультуранай, які імкнецца прайсці ў аплот культуры – хату чалавека. Так адбываецца, напрыклад, у гісторыі пра страх [1, *147*]. Кароткі змест яе наступны: чалавек з жонкай і дзіцем увечары вярталіся дамоў і, адчуўшы, што іх нехта праследуе, пабеглі як хутчэй. Спалоханыя, яны зачыніліся ў хаце. Але агрэсар не адступіў і, узяўшы агародную жэрдку, стаў «падвальваць» хату: «*да ўсё стараецца, каб як вышай падняць зруб і ўлезці ў хату. Наўперад былі відаць толькі ногі яго чуць-чуць, а вот ужэ*

высадзіліся па самыя калені, яшчэ ўсё вышай зруб падымаецца... адно ж зараз заспяваў певень – і ўсё прапала» [1, *147*].

Пра што нам кажа гэты прыклад? Неўпарадкаванае бунтуе супраць упарадкаванага, хоча змяніць яго, «страх» пагражае людзям у іх святая святых – у хаце. Тут вельмі яскрава відаць тую мяжу, што падзяляе два светы ў свядомасці чалавека – гэта зруб хаты, які імкнецца знішчыць выхадзец з іншасвету. Паказальна, што частка «антысвету» не можа ўвайсці ў знакавы цэнтр прасторы. Каб апынуцца там, іншасветная існаць мусіць разбурыць тое адрозненне, што існуе паміж светамі.

Паказальна таксама, што ў гэтай гісторыі выявілася спалучанасць прасторы і часу, так характэрная для фальклору. У прыватнасці, ноччу «страх» мае дастаткова сілы, каб патрэсці асновы структуры свету людзей; раніцаю ж ён губляе сваю сілу і нават «цялеснасць» – знікае бясследна. Апрача таго, тут заўважная заўсёдная асцярога чалавека перад нязнаным і непакорным, якім уяўляецца яму прырода. Герояў прымхліцы ратуе крык пеўня, носьбіта фальклору – тая сістэма забарон і правілаў дзеяння, якой ён знітаваны з чужой прасторай. Апошняя ж выліваецца ў розныя формы і праявы – антрапаморфныя, вядома ж, з згаданай асаблівасці чалавечага светаўспрымання. Гэтыя антрапаморфныя формы ёсць уяўленне пра свет, а дакладней – пра яго адухоўленасць.

У фальклоры, на думку У. Я. Пропа, «пануе абсалютна іншая канцэпцыя часу, прасторы і ліку, ніж тая, да якой мы звыклі і якую схільныя лічыць абсалютнай» [3, *465*]. Гэтая канцэпцыя ўпісваецца ў шырока вядомае выслоўе : «Кожны чалавек – гэта цэлы свет». І гэта правільна не толькі таму, што чалавечая душа змяшчае нямала добрага і благога, але і таму, што свет мы мадэліруем паводле щласных уяўленняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. Мн., 2005.

2. *Лотман Ю. М*. Семиосфера. СПб., 2001.

3. *Пропп В*. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. Антология / сост. Ю. С. Степанов. М., 2001.

Алена Смольская

МІФАЛАГІЧНЫ КАМПАНЕНТ У БЕЛАРУСКІХ БАЛАДАХ

У апошні час прыкметна ўзрастае цікавасць да народных балад, гэтага своеасаблівага жанру песеннага фальклору. У шэрагу краін з’яўляюцца зборнікі балад і прысвечаныя ім даследаванні. Праблемамі

вызначэння спецыфікі жанру народнай балады, класіфікацыі балад, пытаннямі культурнага абмену сюжэтамі, матывамі ў розных народаў займаліся А. І. Дэй, Д. М. Балашоў, А. Меліхерчык, Ю. Кжыжаноўскі, Й. Горак, І. Ф. Штэйнер, Л. М. Салавей і інш.

Тэрмін «балада», якім абазначаецца жанравая група твораў у фальклоры многіх народаў, на розных этапах свайго выкарыстання меў неаднолькавае напаўненне. Трапіўшы на славянскія абшары заходніх краін, гэты тэрмін найперш замацаваўся як азначэнне літаратурнага жанру, і толькі значна пазней яго сталі выкарыстоўваць ў фалькларыстыцы. Зразумела, характарыстыкі балад значна адрозніваюцца ў кожнай нацыянальнай традыцыі, што абумоўлена спецыфікай нацыянальнага матэрыялу.

Так, расійскія даследчыкі разглядаюць народную баладу як жанр пазаабрадавай лірыкі, які закранае новыя (незнаёмыя эпасу), трагічныя супярэчнасці грамадскага жыцця, раскрывае драматызм лёсу чалавека, калізіі яго прыватнага жыцця. Такое разуменне жанру народнай рускай балады абумоўлена амаль поўнай адсутнасцю ў ёй міфалагічных матываў. Беларускія балады, аднак, у змястоўным плане значна багацейшыя за рускія, захоўваюць у сабе шмат архаічных элементаў. Таму нельга не пагадзіцца з наступным меркаваннем Л. Салавей: «Балады прынята адносіць да пазаабрадавага фальклору, што ў адносінах да беларускіх балад не зусім слушна: значная частка запісаў вызначаецца носьбітамі як каляндарна-абрадавыя песні – веснавыя, купальскія, паставыя і інш. Такія сюжэты адлюстроўваюць канфлікты, што ўзнікалі на глебе абрадавай практыкі, альбо на аснове «сезонных» міфаў уключаюць у сябе міфалагічныя матывы» [4, *433*]. У той жа час, калі наяўнасць міфалагічнага кампаненту ў беларускіх баладах з міфалагічнымі матывамі, баладах-загадках відавочная, то прысутнасць такога кампанента ў гістарычных і навелістычных баладах звычайна не заўважаецца. Аднак балады гістарычнай тэматыкі (напрыклад, пра татарскі палон) таксама ўтрымліваюць у сабе міфалагічныя матывы пра метамарфозу жанчыны ў птушку (маці паланянкі ператвараецца зязюлькай і ляціць кукаваць у татарскі сад).

Як праяўляе сябе міфалагічны кампанент у баладзе, разгледзім на прыкладзе балады «Удава і сыны-карабельнікі» [1, *289–290*]. Сюжэт балады наступны: маладая ўдава нарадзіла трох сыноў (у іншай версіі – двух), «*у полачкі спавіла, да й на Дунай насіла, у карабель усадзіла*» [1, *289*]; удава просіць Дунай ускалыхаць яе сыноў да дванаццаці гадоў; праз дванаццаць гадоў, калі сыны вяртаюцца, удава жэніць аднаго з іх са сваёй дачкой (яго сястрой), за другога згодна пайсці сама; брат і сястра ўступаюць у кроўнародпасны шлюб, з якога няма выйсця, і яны ператвараюцца ў кветку.

На думку Л. Салавей, у гэтай баладзе купальскі міф пра паходжанне кветкі «браткі», архаічны матыў метамарфозы чалавека ў расліну спалучаецца з матывам інцэсту брата і сястры. Увогуле, матыў пакінутых немаўлят, якіх маці сплаўляе па рацэ ў пэўнай ёмістасці (бочка, куфар, кошык, карабель), і матыў інцэстуальнага шлюбу досыць архаічныя. Невыпадкова Л. Салавей праводзіць сюжэтную паралель са старажытным індаеўрапейскім, пісьмова засведчаным міфам пра хецкую царыцу Канеса, якая нарадзіла трыццаць сыноў-блізнюкоў і таксама, як і наша ўдава, сплавіла іх па рацэ. Сыны вярнуліся і ўзялі замуж сясцёр.

У баладзе «Удава і сыны-карабельнікі» Л. М. Салавей бачыць яшчэ адзін архаічны элемент – старажытную норму даросласці ў арыйскіх народаў – дванаццаць гадоў і для дзяўчыны, і для хлопца. Праўда, у пазнейшых версіях балады старажытная незразумелая норма замянялася больш сучаснай (16–20 гадоў). Тым не менш міжвольна ўзнікаюць пытанні: колькі гадоў гэтай удаве? Хто бацька яе дзяцей? Няўжо гэта прыватны выпадак з жыцця чалавека? Наўрад ці варта шукаць адказы на гэтыя пытанні ў рэальным жыцці, лёсе людзей. Балада «Удава і сыны-карабельнікі» раскрывае, хутчэй, логіку міфалагічнага мыслення. На нашу думку, міфалагічны кампанент у баладзе з'яўляецца яскравым прыкладам праявы «чужога» слова ў фальклоры, формай ажыццяўлення дыялогу паміж тэкстамі ў культурнай прасторы.

Вучэнне аб «чужым» слове і дыялогу як універсальнай агульнакультурнай катэгорыі належыць М. Бахціну. Так, у нататках 1970–1971 гг. даследчык адзначае: «Пад чужым словам (выказваннем, маўленнем, творам) я разумею любое слова любога іншага чалавека, сказанае або напісанае на сваёй (гэта значыць, на маёй роднай) ці на любой іншай мове, то бок *не маё слова,* <…> І ўсё маё жыццё з'яўляецца арыентацыяй у гэтым свеце чужых слоў, рэакцыяй на іх (бясконца разнастайнай рэакцыяй), пачынаючы ад іх засваення (у працэсе першапачатковага валодання маўленнем) і заканчваючы засваеннем багаццяў чалавечай культуры (выражаных у слове або ў іншых знакавых матэрыялах» [2, *437*]. Такім чынам, міфалагічны кампанент у баладзе «Удава і сыны-карабельнікі» служыць не для выразнасці, паэтычнасці, узнесенай адухоўленасці твора, а выступае ў якасці формы сувязі паміж рознымі пластамі культуры. У гэтым плане асаблівую цікавасць выклікае згаданы ўжо матыў пакінутага немаўляці, якога сплаўляюць па рацэ ў пэўнай ёмістасці. Падобную аналогію можна правесці з міфамі пра Эдыпа, Саргона, Майсея і іншых легендарных асоб.

Разнастайнасць ёмістасцей і іх рытуальны сэнс ужо прыцягнуў увагу даследчыкаў. На думку Г. Даўгялы, «часта ў падобных сюжэтах маленькая ёмістасьць з кінутым немаўлём і вялікі карабель, у якім падчас патопу выратоўваюцца продкі ўсяго новага людзкога пакаленьня, пазначаны адным тэрмінам – larnax» [3, *38*]. «Сюжэт пра пакінутых немаўлятаў –

легендарных цароў і герояў у будучым, дасьледнікі супастаўлялі з пасьвяшчальнымі абрадамі, абавязковай складовай часткай якіх была мімэтычная сьмерць таго, хто пасьвячаўся» [3, *38*].

Матыў, калі апушчаны ў ваду незвычайны падкідыш потым бярэ інцэстуальны шлюб, засведчаны і ў позніх індаеўрапейскіх фальклорных сюжэтах, што зведалі моцны ўплыў хрысціянскай этыкі. У іх новыя рэлігійныя ўяўленні наклаліся на старажытную традыцыю. У такіх аповедах трагічны лёс Эдыпа яшчэ больш драматызуецца, але затым пераадольваецца хрысціянскім пакаяннем і малітвамі. Уплыў хрысціянскай этыкі адчувальны і ў нашай баладзе: менавіта Бог дае героям «долю» (ператварае іх у кветку). На думку У. Пропа, «матыў змяшчэння героя ў ваду ўзыходзіць да важнага ініцыяцыйнага абраду, які, як перажытак, захаваўся ў водным хросце сучасных рэлігій» [5, *274–275*]. У народным успрыманні старыя і новыя ўяўленні перапляталіся.

Раскрыць загадку балады «Удава і яе сыны-карабельнікі» дапамагае ў некаторай ступені і псіхааналітычны падыход міфакрытыкі.

Як піша О. Ранк, «псіхааналіз сутыкаецца з параўнальным вывучэннем міфаў і казак, але пры гэтым мае на мэце не ўзнавіць першапачатковую форму міфа, а раскрыць яго бессвядомае значэнне. <…> Патрэба ў стварэнні і расказванні міфаў з’яўляецца толькі з адмаўленнем ад вядомых рэальных крыніц асалоды і з неабходнасцю кампенсіраваць іх фантазіяй» [6, *53–54*]. З. Фрэйд вытокі міфаў бачыў у індывідуальным бессвядомым, генератарам якога з’яўляецца лібіда (эрас), сексуальная энергія. Тыповым лібіда з’яўляецца т. зв. эдыпаў комплекс: любоў сына да маці і амбівалентныя адносіны да бацькі. Вучань і паслядоўнік З. Фрэйда О. Ранк надаваў нараджэнню выключную ролю ў лёсе чалавека, таму падрабязна аналізаваў менавіта тыя міфы, якія апавядаюць пра нараджэнне героя. Падчас аналізу О. Ранк звяртаўся да дзіцячай псіхалогіі, паколькі менавіта ў дзяцінстве назіраецца здольнасць да фантазіі ў самых актыўных яе праявах. На яго думку, для разумення складанай міфалагічнай і мастацкай фантазіі трэба ў першую чаргу вывучыць вобразнае жыццё дзіцяці. Так, загадка ўласнага нараджэння для дзіцяці ў міфе ўвасабляецца праз матыў спускання на ваду немаўляці ў ёмістасці («предание воде» у О. Ранка), што сімвалізуе роды: дзеці выходзяць з вады, ёмістасць – лона маці. Адчуванне дзецьмі недахопу бацькоўскай любові, ласкавасці шукае выхад у ідэі, што дзіця для бацькоў не роднае. У міфе – матыў прыёмнага дзіцяці. У разглядаемай намі баладзе Дунай, магчыма, таксама выступае ў якасці прыёмнага дзядзькі. Уплыў сексуальнага развіцця відавочны ў тым факце, што хлопчык адчувае непрыхільнасць, варожасць да бацькі (у баладзе – поўнае адмаўленне бацькі, адсутнасць яго) і цягу да маці. У міфах гэта праяўляецца ў выглядзе інцэсту маці і сына. У баладзе назіраем інцэст брата і сястры, але брат і сястра – гэта двайнікі сына і маці. Такі механізм падваення характэрны для снабачанняў. Нагадаем, што

псіхааналітыкі прызнавалі паралелізм снабачання і міфа як формаў выражэння бессвядомага.

Іншы погляд адносна псіхааналітычнай тэорыі міфа выказаў К. Г. Юнг. Вучоны даказаў, па-першае, што суб'ектам міфа з'яўляецца не асобны індывід, а архаічны калектыў; па-другое, што міф апавядае не толькі пра нараджэнне, але і пра смерць і адраджэнне. К. Г. Юнг сцвярджаў, што інцэст не ёсць рэалізацыя лібіда. На думку вучонага, логіка міфамыслення такая: каб зноў нарадзіцца, неабходна трапіць у мацярынскае лона; дасягнуць гэтага можна толькі шляхам апладнення ўласнай маці [7, *12*]. Матыў «предания воде» – літаральнае паведамленне пра смерць героя. Герой памірае, каб зноў нарадзіцца, стаць бессмяротным. К. Г. Юнг, такім чынам, выказаў ідэю, што ў цэнтры ўвагі старажытнага чалавека знаходзілася калектыўнае прадчуванне будучага адраджэння.

З усяго вышэйсказанага вынікае, што міфалагічны кампанент у беларускіх баладах прызначаны не для выканання эстэтычнай, паэтычнай функцыі, а выступае як форма сувязі розных пластоў культуры, мае глыбінны падтэкст, які патрабуе далейшага аналізу, пошуку аптымальных сэнсаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Балады: 2 кн. Кн. 1. / уклад. Л. М. Салавей, Т. А. Дубкова. Мн., 1977.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. *Даўгяла Г.* Анаталійскі сюжэт пра героя-знайдзёна // KRYUJA. 1996. № 1. С. 38.
4. Пазаабрадавая паэзія / А. І. Гурскі, Г. А. Пятроўская, Л. М. Салавей. Мн., 2002 (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. К. 3).
5. *Пропп В. Я.* Эдип в свете фольклора // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
6. *Ранк О.* Миф о рождении героя. М., 1997.
7. *Ярошенко Л. В.* Неомифологизм в литературе XX века: учеб.-метод. пособие. Гродно, 2002.

Наталля Матыліцкая

КАНСТАНТНЫЯ СЮЖЭТНЫЯ СІТУАЦЫІ ЗАЖЫНКАВЫХ ПЕСЕНЬ

Да песень «жніўнага комплексу» адносяцца зажынкавыя, уласна жніўныя і дажынкавыя. Яны запісаны на ўсёй тэрыторыі Случчыны. У дадзеную фальклорна-этнаграфічную зону уваходзяць, акрамя ўласна

Слуцкага раёна, цалкам або часткова, Капыльскі, Салігорскі, Любаньскі, Клецкі, Нясвіжскі і Ляхавіцкі раёны. Случчына адметная сваім геаграфічным становішчам, эканамічнымі ўмовамі аграрнага гаспадарання, малюнкам каляндарнай абраднасці і канстантнымі песеннымі сітуацыямі, што, на нашу думку, з'яўляецца падставай разглядаць яе як асобную зону ў кантэксце гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі.

Своеасаблівасць Случчыны выяўляецца нават на прыкладзе зажынкавых песень – самай нешматлікай групы твораў «жніўнага комплексу». Дастаткова сказаць, што ў томе «Жніўныя песні» са зводу БНТ (Мн., 1974) змешчана ўсяго 17 песень, запісаных у розных мясцінах Беларусі. Частка з іх падаецца разам з варыянтамі. Ёсць там і прыклады са Случчыны.

Як вядома, зажынкавыя песні ўваходзілі ў абрад зажынання жыта і пшаніцы, якому папярэднічалі агледзіны поля. Пад канстантнымі сюжэтнымі сітуацыямі зажынкавых песень мы будзем разумець разгорнуты матыў або ўстойлівую кампазіцыю матываў, якія адвечна, па сваёй прыродзе, з'яўляюцца выражэннем дзейсна-сэнсавых ліній абраду і ролевай зададзенасці актантаў, у тым ліку псіхалагічнай.

Згодна з абрадавай функцыяй вылучаюцца два тыпы актантаў:

1) тып вытворцы − ён аб'ядноўвае тых, хто зажынае, жне (не мае значэння як), чакае абрадавай ўзнагароды;

2) тып плацельшчыка за выкананне абраду – пан або гаспадар поля. Стасункі жней і гаспадара з'яўляюцца стрыжнем абрадавай сітуацыі зажынак, што і абумовіла стыль зажынкавых песень. Сітуацыя зажынак сакралізуецца праз увядзенне ў тэксты звышнатуральных персанажаў − бога, што сам жыта зажаў [3, №8, *70*], Ілльлі з Пятом, Спаса [3, №15, *73*].

Абрад зажынак быў асабліва значны для ўрадлівай на зерне Случчыны. У статыстычных даследаваннях сярэдзіны XIX ст. Случчыну называюць «Украінай Мінскай губерніі» [4, *7*], бо яе землі давалі найбольшы даход у Расійскую казну ад продажу жыта. Гэтая слава цягнецца са значна ранейшых часоў, калі Слуцкае княства складала частку Вялікага княства Літоўскага і яе называлі «Украінай Літвы» [4, *24*]. Спрыяльныя прыродныя ўмовы паўплывалі на добрую гаспадарчую асвоенасць гэтай часткі Беларусі і, адпаведна, значную шчыльнасць насельніцтва.

Краязнаўца П. Шпілеўскі ў сярэдзіне XIX ст., пералічваючы адрозненні паміж Палессем і ўласна Случчынай, нездарма указвае на ўрадлівасць збожжавых: «Нарэшце ў Пукаве [Капыльскі раён. – **Н.М.**] зусім адчуваецца Случчызна … коні і скаціна значна буйнейшыя, чым у Ігуменскім павеце, а пшаніца расце такая, якую цяжка знайсці ў іншых паветах Мінскай губерніі…» [19, *228*]. І. Сербаў называе Случчыну, згодна з мясцовым этніконам «палі», а яе жыхароў – «паляне», адзначаючы адметны ўзровень заможнасці гэтага краю: «Па сваёй прыродзе і жыццю

насельніцтва Палі ўяўляюць багацейшую вобласць ва ўсёй Беларусі» [8, *74*]. Гісторык С. Кандыбовіч-Кабыш (псеўданім В. Будзімер), ураджэнец Случчыны, палічыў неабходным падкрэсліць: «Случчына заўсёды была забяспечана ўстойлівым ураджаем. Галадовак на Случчыне не бывала. Тут вельмі добра родзіць пшаніца-зімка, жыта, ячмень, проса, авёс, лён і бульба» [2, *220*].

Багаты вопыт сельскагаспадарчай дзейнасці мясцовага насельніцтва спрыяў шырокаму бытаванню абрадаў і песень, спалучаных са жнівом .

Падчас уласных фадьклорных экспедыцый на Случчыну, якія мы ажыццяўлялі апошнія два дзесяцігоддзі, намі было заўважана, што жніўныя песні захоўваюцца толькі ў памяці людзей (г. зн. не спяваюцца падчас жніва). Але добра вядома, што яшчэ ў даваенны час яны уяўлялі сабою «жывую традыцыю», якую назіралі слуцкія краязнаўцы: «Цяпер засталося зусім недалёка да Грэску [Слуцкі раён. – **Н.М.**]. Спыняемся, прыводзім сябе ў парадак: абчышчаем пыл, папраўляем скруткі і торбы. Недзе на палёх чуваць спевы жанчын, – то зажынаюць жыта» [7, *38*].

За два дні да зажынак праводзіўся абрад «пакрывання поля». П. Шпілеўскі сцвярджае, што гэты абрад існаваў паўсюдна ў Віцебскай і Мінскай губернях, без яго правядзення нельга было абысціся, бо гэта прадказвала няўдалы працэс жніва: «Раніцай, да ўсходу сонца, адпраўляецца на поле маладзіца ‹…› і ў прысутнасці некалькіх дзяўчат нажынае невялікі снапок жыта і, абвіўшы яго намёткаю, або проста рушніком ‹…› падкідае ўверх» [5, *241*].

Абрад гэты існаваў і на Случчыне, што пацвярджае сучасны запіс апатрапеічнай рытмаформулы з паметкай назвы абраду «пакрыццё нівы»:

Пакрыла ніўку
На добрую спажыўку!
Крыта, крыта
Поўнае жыта! [*1].

Зажынаць жыта пачыналі на дзень ушанавання святога Іллі, пра што нагадвае і парэміялагічны выраз: «*Ілля блізка, гніся, баба, нізка, уставай раненька ды жні дапазненька*» [*2]. Адна з інфармантак памятае пра абрад, бо бачыла, як зажынала яе маці: « *... зажынала дзьве жменькі жыта. Клала іх накрыж у пачатку поля. Гэты крыж ляжаў да канца жніва. Перахрысціўшыся тры разы, зжынала першы сноп і прыносіла яго дадому. Пасля жніва, перад тым як засыпаць жыта ў засекі, той сноп, які стаяў на покуці, абівалі пранікам і сыпалі па жмені ў кожны засек, прыгаварваючы: «Жыта на жыта, хлеб на хлеб!* »[*3]. У іншых запісах удакладняюцца дэталі абраду: атрыбутыка − «чысценькі ручнічок», месца лакалізацыі дзеяння − «*пачынала зажынаць не з краю палеткаў, а заходзіла ўсярэдзіну*» [*4], элементы ўпрыгожвання першага снапа − «*кветкі ўстаўлялі ўсярэдзіну снапа, зверху ўпрыгожвалі стужкамі*» [*5],

магічныя маніпуляцыі − *«ужо сажнуць і першае перавясла на пояс, каб спіна не балела»* [*6].

Арэал бытавання некаторых зажынкавых песень мае лакалізацыю толькі на тэрыторыі Случчыны. Доказам таму служаць наступныя факты:

1. Зафіксаваны адзіны варыянт песні з сюжэтнай сітуацыяй «Сам госпад жыта зажаў» [3, №8, 70]. У архіве ВНЛ беларускага фальклору БДУ ўдалося адшукаць яшчэ 2 варыянты твора з гэтай сюжэтнай сітуацыяй, адзін з іх мае новы матыў − «сустрэчы Госпада мілым»:

А мой мілы ў варот стаяў,
У ручках шапку трымаў.
− Ка мне, Госпад, ка мне,
У мяне гумно вялікае,
У мяне такі шырокія
І цапы медзяныя [*7].

2. Твор з сюжэтнай сітуацыяй «Да ўжо жыта палавее», у якім прысутнічае персанаж «гультая» [3, №16, *74*] , мае тры варыянты, два з якіх лакалізуюцца на Случчыне (Слуцкі і Капыльскі раёны). Варыянты адрозніваюцца рознымі характарыстыкамі вобраза гультая. У адным выпадку «гультаёва сэрца млее» з-за таго, што «мілога не відае »; у другім − з-за таго, што трэба жыта жаці, а гультай лянуецца −«шукае гультай халадочку». У варыянце з архіву ВНЛ беларускага фальклору БДУ вобраз гультая высмейваецца: «Гультай пайшоў жыта жаці, ды забыўся сярпа ўзяці» [*8].

3. На сённяшні дзень ў Слуцкім раёне выяўлены адзін варыянт твора з сюжэтнай сітуацыяй «агледзіны поля». Заўважым, што ў тэкстах, змешчаных у зводзе БНТ, яе няма). Прывядзем тэкст цалкам:

− Мар'я Йвана ў поле звала:
− Пойдзем, Ваня, у чыста поле,
− У чыста поле глядзець жыта,
−Будзем яго зажынаці,
− Будзем бога ў помач звалі [*9].

4. Творы з сюжэтнымі сітуацыямі «У нас сягоння зажыначкі » і «Да зялён хмелю, зялён» зафіксаваны ў адзінкавых варыянтах у Нясвіжскім і Слуцкім раёнах (№№12 і 13 БНТ).

5. Толькі на тэрыторыі Случчыны (в. Баравуха Слуцкага раёна; вв. Астроўчыцы, Юрчыцы, Забалотнікі Клецкага раёна) бытуюць творы з сюжэтнай сітуацыяй:

Сягоння зажыначкі,
Будзе мёду і гарэлачкі,
І беленькага сыра,
Каб прывяла пані сына,
І чорненькага мачку,
Каб прывяла пані дачку [*10].

У гэтым творы звяртае на сябе ўвагу сімволіка сыру. Сыр – абавязковая абрадавая страва на зажынках. На Гродзеншчыне, «адпраўляючыся на зажынкі, гаспадыня бярэ акрамя простага аржанога хлеба і цэлы, знарок на гэты выпадак падрыхтаваны сыр і, прыйшоўшы на ніву, кладзе ўсё гэта на край загона. ‹…› Першую жменю зжатага жыта яна кладзе асобна, а зверху яе – прынесеныя сыр і хлеб. ‹…› Хлеб і сыр яна прыносіць з сабой назад некранутымі і кладзе іх на стол, дзе яны толькі перад вячэраю з’ядаюцца сям’ёй » [5, *251−252*].

У Віцебскай і Мінскай губернiях сыр, наадварот, спажываюць непасрэдна на полі, перад тым як зажаць першы сноп [5, *242*].

Як страва сыр прысутнічае ў абрадах гукання вясны, Ляльніку, Юр’я, Купалля.

Каб выявіць семантыку сыру ў зажынкавым абрадзе, яе, на нашу думку, трэба суаднесці з семантыкай поля, якая носіць амбівалентны характар. З аднаго боку, на думку Т. Валодзінай, гэта месца «безумоўна асвоенае» [1, *385*] чалавекам. А з другога – прасторавая аддаленасць поля надавала яму рысы «чужасці, ва ўсякім выпадку бяспрэчная памежнасць, медыятыўнасць поля, бо за ім пачыналася прастора іншасвету» [1, *385*].

Чужароднасць, дзікасць поля ўвасабляе дэманічная істота – палявік, дзейнасць якога «накіраваная на адну толькі шкоду палявой гаспадарцы чалавека» [6, *552*]. Гэтая шкоднасць Палевіка павінна была неяк нейтралізавацца. Адзін са спосабаў – асвячэнне зерня і малітвы падчас працы на полі: «Людзі ж пакуль не прыдумалі надзейных сродкаў для пагібелі палевікоў, ад якіх церпяць шкоду параўнальна менш, чым ад астатніх нячысцікаў, бо палі перыядычна асвячаюцца, засяваюцца блаславенным зернем, ды і сама работа тут суправаджаецца малітвамі» [6, *553*].

Другі спосаб нейтралізацыі шкоднага ўздзеяння духаў − іх задобрыванне. Пра тое, што падчас зажынак задобрывалі, вялі дыялог менавіта з палевіком, сведчыць адна зажынкавая песня, якая захавала імя гэтага дэманічнага духа:

–Добрая ноч, гаспадару богу,
Жыту ядраному,
Хадзяіну палявому!
– На здароўе! Жнейкі маладыя,
Сярпы залатыя! [3, *66*].

Задобрыванне духаў здзяйснялася праз ахвяраванне. Мы мяркуем, што сыр у абрадзе зажынак не што іншае, як ахвяравальны прадукт для палевіка. Такім чынам, сыр у дадзеным выпадку выконвае апатрапеічную функцыю (абараняе ўраджай і чалавека ад магчымай шкоды з боку гэтага духа).

Акрамя таго, нам уяўляецца, што падчас абраду зажынак адбывалася як бы «акультурванне» зерня (прыродны прадукт) сырам і хлебам (культурныя, г. зн. прыгатаваныя чалавекам, прадукты). Пасля гэтых абрадавых дзеянняў, зерне можна было бясшкодна ўжываць.

Такім чынам, намі выяўлены творы з шасцю сюжэтнымі сітуацыямі зажынкавых песень, арэал якіх лакалізуецца толькі на Случчыне. Гэта дзве трэці ад агульнай колькасці, змешчаных у акадэмічным зводзе фальклору «БНТ», у якім прысутнічаюць творы з семнаццаццю сюжэтнымі сітуацыямі зажынкавых песень з ўсёй тэрыторыі Беларусі. Аналіз семантыкі сыра ў яго суаднесенасці з семантыкай поля выявіў апатрапеічную функцыю сыру ў абрадзе зажынак.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мн., 2004.
2. *Будзімер В*. Случчына // Спадчына. 1998. № 5. С. ???
3. Жніўныя песні / уклад. А. Ліс. Мн., 1974.
4. *Зеленский И.* Материалы для географии и статистики Росии. Минская губерния. СПб., 1964. Ч. II.
5. Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / уклад. А. І. Гурскага. Мн., 1990.
6. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер’і / уклад. У. Васілевіча. Мн., 1999.
7. *Мікіцінскі К*. Дванаццаць дзён краязнаўчага вандравання // Наш край. 1929. № 1 (40).
8. *Сербов И. А.* Поездки по Полесью 1911 и 1912 года / Издание Северо-Западного отдела Императорского Русского географического общества. Вильна, 1914.
9. *Шпилевский П. М.* Путешествие по Полесью и белорусскому краю. Мн., 1992.

ЗАЎВАГА

У артыкуле выкарыстаны фальклорныя матэрыялы рэгіянальнага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта БДУ.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

*1. Зап. Сцяпанава С. М. у 1991 г. ад Пятніцкай Н. Ц. у в. Баравуха Слуцкага раёна.

*2. Зап. Масько Н. В. у 1998 г. ад Барбуць І. А., 1929 г. н., з в. Цапэрка Клецкага раёна.

*3. Зап. Клішэвіч Н. В. у 1995 г. ад Вадап’ян М. П., 1931 г. н., (нарадз. у в. Урэчча Любанскага р.) у в. Пакрашава Слуцкага раёна.

*4. Зап. Абашына А., Аносік Т., Варановіч В. у 1988 г. н., ад Чарняўскай Г. П., 1912 г. н. у в. Смалічы Капыльскага раёна.

*5. Зап. Рыбчынская Л. У. у 1987 г. ад Кузняцоўскай А. Н., 1932 г. н., у в. Дарасіно Любанскага раёна.

*6. Зап. Паршко В. А. у 1999 г. ад Калтовіч А. З., 1928 г. н., у м. Старобін Салігорскага раёна.

*7. Зап. Жалевіч В. А. ад Бурак К. Д., 1904 г. н., у в. Васілінкі Слуцкага раёна.

*8. Зап. Адзярыха В. М. і Анішчык А. В. у 1986 г. ад Сыман М. І., 1926 г. н. і Анішчык Э. І., 1912 г. н., у в. Ракіні Капыльскага раёну.

*9. Зап. Бранкевіч Л. у 1992 г. ад Лісок Н. у в. Папоўцы Слуцкага раёна.

*10. Зап. Шчапіла Т. У. ад Пятніцкай Г. А., 1905 г. н., у в. Баравуха Слуцкага раёна.

Раздзел 4

ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА – МІФАЛАГІЧНАЕ

Ала Петрушкевіч

ФАЛЬКЛОРНЫ МАТЫЎ БЯСЕДЫ-ВЯСЕЛЛЯ Ў ДРАМАТЫЧНЫХ ТВОРАХ ЯНКІ КУПАЛЫ

Максім Гарэцкі ў артыкуле «Наш тэатр» назваў традыцыйнае беларускае вяселле «цікавейшай” операй. Фальклорны матыў бяседы-вяселля ў творах Янкі Купалы набывае новае, нацыянальна-адраджэнскае гучанне. Як слушна адзначыў купалазнаўца Пятро Васючэнка, «у мастакоў, апантаных нацыянальнай ідэяй, вобраз нявесты звязваўся з вобразам свае Радзімы, вяселле – незалежнасцю й рэалізацыяй гістарычнага лёсу нацыі» [1, *76*].

Літаральна ва ўсіх драматычных творах Янкі Купалы прысутнічае матыў вяселля, яго чаканне, залёты, але само вяселле ці адкладваецца на няпэўны час, ці немагчымае з прычынаў трагічных.

Толькі ў драматычнай паэме «Адвечная песня», у якой аўтар уздымае важныя філасофскія праблемы чалавечага існавання, марнасці жыцця, асуджанасці чалавека на заўсёдныя пакуты, Янка Купала стварае вобраз вяселля ў адпаведнасці з фальклорнай традыцыяй. Вясельны матыў прагучаў у гэтым творы бадай што адзінай шчаслівай нотай у адвечнай песні нядолі і безвыходнасці, куды трапляе чалавек ад самага нараджэння.

Раздзел «Вяселле» ў паэме, з аднаго боку, адлюстроўвае вялікую прагу Мужыка быць шчаслівым, з другога – выглядае як пір пад час чумы, дзе весялосць выглядае празмернай, выключнай. Раздзел складаецца з маналогаў свата, свацці, маладога і маладой. У звароце да маладой жаніх выказвае надзею на будучае шчасце: «*Зажывём мы па-сваёму, // Як ніколі, як ніхто*» [2, *13*]. У гэтых занадта ўпэўненых словах гучыць утапічная мара пра шчасце, бо чалавек – нявольнік ў гэтым свеце. Таму пры ягоным нараджэнні прысутнічаюць жыццё і смерць, голад і холад, якія і прадвызначаюць шлях чалавека,ператвараюць яго ў кола пакутаў.

Іншы настрой пануе ў сэрцы нявесты, бо для яе замужняе жыццё поўнае невядомасці, небяспекі. Жаночае сэрца больш здольнае прадчуваць бяду. Аднак жа яна, тактоўная і далікатная, імкнецца не засмуціць вясёлага настрою свайго суджанага, не азмрочыць ягонай веры ў магчымае шчасце:

Гуляй, мілы, колькі сілы!
Не ўважай нуды маёй:
Я паплачу, знамо, бачу

Чужу хату і людзей [2, *13*].

На інтуітыўным узроўні ў душы гераіні зараджаецца яшчэ няпэўнае прадчуванне бяды, што чакае наперадзе.

Трагічны матыў трансфармацыі традыцыйнага шлюбнага поезда ў непрытульнае паязджанства прагучаў у паэме «Сон на кургане». У цэнтры твора – лёс яркай, неардынарнай, непакорнай асобы, асуджанай на прыніжэнні і здзекі, на самыя балючыя страты у свеце няволі. Самыя абсурдныя, самыя недарэчныя вяселлі адбываюцца там, дзе пануе цемра, дзе цёмныя сілы бяруць верх не толькі над дабром, чалавечнасцю, але і звычайнай логікай. Купала малюе два шлюбы, недарэчныя, без будучыні: бутафорны, алагічны «дурнаватага» падлетка з вар'яткай і маладых людзей, якім давялося "святкаваць» вяселле на пажарышчы. Шлюбны поезд, вяселле, што пасля вянчання вяртаецца да багатага стала, а замест гэтага трапляе на пажарышча, – гэта трагедыя, магчымая ў часе, калі ў свеце пануюць чорныя сілы, Чорны і ягоная хеўра.

Алегарычны вобраз пажару традыцыйна адлюстроўвае руйнаванне, рэпрэсіі, калі знішчаюцца самыя асновы жыцця, будучага, а вяселле якраз і азначае пачатак будучага. «Вяселле разладзілася, у ягоны звыклы абрад уварваліся чужародныя, дысанансныя праявы» [1, *77*].

У драматычных творах Янка Купала ідзе ўслед за Вінцэнтам Дуніным-Марцінкевічам. Тыя ж залёты, той жа любоўны трохкутнік, але Купала ўздымае сваіх герояў да вобразаў сімвалічных, звязвае іх лёс з лёсам Краю. Літаратуразнаўцы падкрэсліваюць, што вобразы маладых людзей у п'есах Янкі Купалы сімвалізуюць Маладую Беларусь.

У п'есе «Паўлінка» намаляваны баль, які так і не стаў сапраўднымі заручынамі. Тут выкарыстаны матыў выкрадання нявесты да шлюбу, які не мог быць шырока распаўсюджаным у айчыннай літаратуры, бо гэтая традыцыя ніколі не была характэрна для нашага народа. Існуе толькі гумарыстычная гульня-выкраданне нявесты ў часе вяселля. У п'есе гэты матыў пазначаны гумарыстычнымі фарбамі. Згадаем дамову Паўлінкі і Якіма Сарокі:

«**Якім**. *Заўтра вечарам, як толькі ўсе паўкладаюцца, – я ўжо ў садзе пад акном буду на цябе чакаць. Ты аконца адчыніш, лахі пад пахі ды скакель з хаты ў сад, як пятух!*

Паўлінка. *Гэта ты, як пятух, а я, як…*

Якім (*перапыняючы*). *Як курыца*.

Паўлінка. *Не курыца, а як зязюлька*» [2, *145*].

Але за знешнімі праявамі смешнага бачыцца трагічная безвыходнасць герояў. Гэтае рашэнне няпроста далося маладым, бо іншага выйсця яны не бачаць. Да таго ж, ужо ёсць прыклады, створаны «прэцэдэнт»: «*Янка Лукашонак з сваёй Зосяй так зрабілі, Ігнась Манякоўскі з сваёй Дамінісяй ды і шмат хто…*» [2, *144*].

У фінале твора выкраданне нявесты ператвараецца ў адначасна смешны і трагічны фарс, калі разгневаны гаспадар Сцяпан Крыніцкі кідае ў вочы Адольфу Быкоўскаму, зусім нядаўна жаданаму зяцю, які, зрэшты, нічога не разумее, жорсткае абвінавачванне: «…*Негадзяй, вірутнік з-пад цёмнай гвязды, вон з маёй хаты, каб твая і нага тут не была! Не мог, як трэба, па-хрысціянску – з сватам, з запаведзямі маю дачку ўзяць, але, як злодзей, хацеў праз акно вывалачы! Вон! Вон!*» [2, *181*]. Гнеў Крыніцкага выкліканы найперш непавагай да спрадвечных традыцый.

У п’есе «Раскіданае гняздо» – першай нацыянальнай драме – знішчаецца, разбураецца, гіне ўсё. У сям’і ёсць нявеста – юная прыгажуня Зоська. Здавалася б, гэта адзін з асноўных клопатаў бацькоў – яе будучыня, яе магчымае вяселле. Але ў творы ні разу не прагучала гэтае слова. Бо ўсе занятыя іншым клопатам. У стане, калі ўсё зруйнавана, ніякага вяселля і быць не можа. На беларускай зямлі немагчыма такое вяселле, як у п’есе польскага драматурга С. Высьнянскага «Вяселле». У нас не можа быць ідыліі.

У п’есе «Тутэйшыя» дзве маладыя пары: Мікіта Зносак і ягоная дама сэрца Наста Пабягунская і Янка Здольнік з Аленкай Гарошчанкай. Два мажлівыя вяселлі. Адно адкладваецца па вельмі зразумелых прычынах: нявеста Наста Пабягунская, асоба спрытная, як яе характарызуе Мікіта, чакае ад жаніха павышэння па службе: «*Калі будзеце, кажа, асэсарам, тады выйду, а за рэгістратара, кажа, не хачу*» [2, *270*]. Другі шлюб адбываецца. Але рамантычнае ўяўленне маладых людзей пра тое, якім павінен быць шлюб, не ўкладваецца ў рамкі спрадвечных правілаў, законаў. На пытанне Ганулі Зносчыхі – ці ж павянчаліся? – маладыя адказваюць: «*А як вы думалі, цётачка? Абавязкова павянчаліся, ды яшчэ як урачыста. Зялёны бор шлюб нам даваў, зоркі дружкамі былі, а расіца срабрыстая шлюбныя персцені свянціла*» [2, *319*]. Як бачым, усе асноўныя індэксы шлюбу згаданыя. Сімвалічна гучаць словы Янкі Здольніка пра вяселле: «*Вяселле, цётачка, адлажылі пакуль што да таго часу, калі апошні акупант ад нас выйдзе, бо пры іх нявесела на вяселлі*» [2, *319*]. Акупант, па меркаванні беларускага героя-інтэлігента Янкі Здольніка, павінен пайсці з нашай зямлі сам. Гучыць матыў чакання лепшай будучыні, што так характэрна для беларусаў і пра што пазней Янка Купала напіша ў знакамітым вершы «Перад будучыняй»:

Цябе чакаем, будучыні нейкай,
Што прыйдзеш, недзе ўсіх нас павядзеш,
І гінем марна пад чужой апекай,
Адбіўшыся ад родных вехаў, меж [3, *106*].

У гэтых трох п’есах, якія літаратуразнаўцы справядліва называюць трылогіяй, Янка Купала паказаў і прадказаў шлях Беларусі-нявесты: ад няўдалых залётаў у «Паўлінцы» праз адмаўленне ўсялякай мажлівасці шлюбу з-за нявырашаных жыццёва значных праблем, што закранаюць

асновы існавання народа, праз зганьбаванне ў «Раскіданым гняздзе» да шлюбу-сыходу юных рамантыкаў ў п'есе «Тутэйшыя», якія адклалі сваё вяселле да лепшага часу, калі Беларусь будзе вольнай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васючэнка П.* Драматычная спадчына Янкі Купалы: Вопыт сучаснага прачытання. Мн., 1994.
2. *Купала Янка.* Поўны збор твораў: у 9 т. Т.6. Драматычныя паэмы. П'есы / рэд. тома: М. І. Мушынскі. Мн., 1999.
3. *Купала Янка.* Поўны збор твораў: у 9 т. Т.4. Вершы, пераклады, 1915–1929 / рэд. тома: І. Э. Багдановіч. Мн., 1997.

Эла Дзюкава
Таццяна Кабржыцкая

АНДРЭЙ ЯК ГЕРОЙ ФАЛЬКЛОРНЫ І ЛЕГЕНДАРНА-АПАКРЫФІЧНЫ

Як вядома, апакрыфічнае апавяданне пра Андрэя Першазванага адыгрывае вялікую ролю ў свядомасці ўсходнеславянскіх народаў. Андрэй названы Першазваным, бо першы ўспрыняў вучэнне Хрыста і быў першым сярод дванаццаці апосталаў, якія пайшлі за Ісусам Хрыстом. Слова *апостал* разумелася як *пасланнік, той, хто нясе вестку*. З біяграфіі Андрэя вядома не шмат. Ён нарадзіўся ў Капернауме, займаўся лоўляй рыбы. Быў пры тым, калі Іаан Хрысціцель сярод натоўпу людзей пазнаў Божага сына Хрыста. Андрэй імкнуўся спасцігнуць вучэнне Ісуса, прывёў да яго і свайго брата Пятра. Усюды суправаджаў свайго Настаўніка, слухаў яго пропаведзі, стаў, у прыватнасці, сведкам таго цуда, калі на Элеонскай гары Хрыстос нагадаваў тысячы людзей пяццю боханамі хлеба, быў разам з Ісусам да самой яго смерці… Пасля ўваскрэсення Ісуса ўсе вучні пайшлі прапаведаваць яго вучэнне па свеце, кожны абраў сваю дарогу. Андрэй накіраваўся ў Малую Азію, Скіфію. Ён прапаведаў хрысціянства на тэрыторыі Басфорскага праліва, Крымскага паўвострава, быў у Керчы, Феадосіі, Херсанесе. Як і яго Настаўнік, Андрэй таксама загінуў ад рук тых, хто выступаў супраць прыняцця хрысціянства. У грэчаскім горадзе Патры ён быў асуджаны рымскім магістратам на смерць і распяты на крыжы. Аднак яго не ўкрыжоўвалі цвікамі, а прывязалі за рукі і за ногі. Таму апостал Андрэй яшчэ тры дні перад смерцю не спыняў свае пропаведзі. Яго крыж меў асаблівую форму – «Х» і атрымаў назву так званага «Андрэеўскага крыжа». [5, *80–81*] (гл. ніжэй параўнанне з салярным сімвалам, што выкарыстоўваецца ва ўкраінскім абрадзе Андрэя-

калеты). У Бібліі яго імя прачытваецца як *муж моцны* [2, *28*]. У 150–200 гг. н. э. было напісана «Дзеяніе апостала Андрэя». Рукопіс, на жаль, не захаваўся, аднак пазнейшыя тэксты месцяць урыўкі з яго. У IX ст. манах Епіфаній прайшоў тры разы па мясцінах апостала і склаў «Жыціе святога Андрэя».У Бібліі яго імя прачытваецца як *муж моцны*. Андрэй прывёў да Ісуса свайго брата Пятра – і разам яны суправаджалі Ісуса, былі з ім да самой яго смерці [1, *28*]. Апостал Андрэй таксама загінуў ад рук тых, хто выступаў супраць прыняцця хрысціянства. У грэчаскім горадзе Патры рымскім магістратам ён быў асуджаны на смерць і распяты на крыжы, які меў форму «Х» (так званы «Андрэеўскі крыж») [4, *80–81*] (гл. далей параўнанне з салярным сімвалам, што выкарыстоўваецца ва ўкраінскім абрадзе Андрэя-калеты). Асаблівую папулярнасць апосталу Андрэю прынесла апакрыфічнае апавяданне, звязанае з гісторыяй пашырэння хрысціянства на землях усходніх славян.

Асаблівую папулярнасць апосталу Андрэю прынесла апакрыфічнае апавяданне, звязанае з гісторыяй пашырэння хрысціянства на землях усходніх славян.

Старажытнарускія аўтары, ствараючы летапісныя матэрыялы пра нашу гісторыю, вельмі часта, не маючы дастатковай колькасці зафіксаваных раней пісьмовых гістарычных звестак і фактаў, звярталіся да апокрыфаў і народнай творчасці. Як, напрыклад, у «Аповесці мінулых гадоў», якая сёння фактычна ўспрымаецца як летапісны твор. Аўтару «Аповесці» Нестару ўдалося дасягнуць мастацкай пераканальнасці менавіта праз увядзенне ў тэкст легенды пра «хаждэнне» апостала Андрэя, яго шляху «з грэкаў у варагі». Апокрыф – аповед, не пацверджаны кананічнымі біблейскімі тэкстамі. Таму сюжэтны ход, звязаны з «хаджэннем» апостала Андрэя ўверх па Дняпры праз Кіеў і Ноўгарад у Рым, з цягам часу пачаў паддавацца сумневу. Адным з тых, хто заклікаў верыць у сапраўднасць падзей, звязаных з апосталам Андрэем, быў мітрапаліт Макарый. Ён выказаў меркаванне, што св. Андрэй прапаведваў хрысціянства некалькі дзесяцігоддзяў і, звязаны са славянамі не меней 40 гадоў, мог здейсніць свой подзвіг. Археалагічныя даследаванні і адкрыцце Зарубінецкай культуры пацвердзіла існаванне ўздоўж Дняпра і вышэй, у Прыбалтыцы, паселішчаў, якія датуюцца апошнімі стагоддзямі да н. э. і першымі стагоддзямі н. э. Такім чынам, шлях, якім ішоў св. Андрэй на поўнач ад Херсанеса, быў ужо не бязлюдным.

Пра шлях св. Андрэя з Херсанеса ў Сіноп напісаў манах Епіфаній. Нестар ўдакладніў маршрут «хаджэння», дапоўніўшы яго геаграфію. Час узнікнення апокрыфа вельмі даўні. Апостал ажыццявіў сваё падарожжа з Візантыі праз Корсунь (Херсанес) уверх па Дняпры, відавочна, тады, калі грэкі адкрывалі для сябе землі ўсходніх славян. Сёння гісторыкі пацвярджаюць тагачаснае існаванне шляху з Балтыкі ў Рым, пазначаючы, што ён называўся «бурштыновым».

Андрэй – персанаж апакрыфічны. Час узнікнення апокрыфа вельмі даўні. Апостал ажыццявіў сваё падарожжа з Візантыі праз Корсунь (Херсанес) уверх па Дняпры, відавочна, тады, калі грэкі адкрывалі для сябе землі ўсходніх славян. Аўтар «Аповесці» летапісец Нестар таленавіта паяднаў сакральную мэту , закладзеную ў «хаджэнні» Андрэя, з сакральнай мэтай свайго твора. Апостал Андрэй падымаецца супраць цячэння ўверх па Дняпры, каб потым, дабраўшыся да Скандынавіі, прайсці далей цяжкі шлях да Рыму, да месца пахавання свайго брата – апостала Пятра. Менавіта ў Рыме апостал Пётр быў пакараны смерцю за прапаведніцтва вучэння Хрыста. Святасць «хаджэння» падсвечваецца святасцю той місіі, якую ўсклаў на брата Андрэя Пятра сам Ісус – быць асновай царквы Хрыста. Геаграфічны маршрут апостала Андрэя нібы пакліканы падкрэсліць прастору хрысціянскага свету, вызначыць яго тэрыторыю. Увядзенне апокрыфа пра апостала Андрэя дапамагло Нестару выявіць патрыятычную скіраванасць свайго твора. Бо падчас свайго «хаджэння» апостал Андрэй ўбачыў цудоўныя мясціны і паставіў там крыж. Лічыцца, што адбылася гэта знамянальная падзея ў 55 г. н. э. На Дняпроўскіх узгорках, на месцы, пазначаным апосталам Андрэем, пастаў слаўны горад Кіеў. Паводле задумкі Нестара, прароцтва Андрэя павінна было прадвызначыць святасць сталіцы ўсходніх славян, святасць дзяржавы Кіеўскай Русі. І нельга не пагадзіцца з даследчыкамі, якія пазначаюць, што «старакіеўскія кніжнікі найперш выбудоўвалі ў сваіх творах схему станаўлення хрысціянскай дзяржавы» [3, *32*]. Там, дзе паставіў крыж на кіеўскім узгорку св. Андрэй, была пабудавана царква ў гонар апостала. Яраслаў Мудры зрабіў Кіеў падобным да Канстанцінопаля. Каля знакамітай Сафіі сыходзіліся чатыры галоўныя кіеўскія магістралі, паўтараючы абрысы Андрэеўскага крыжа. Сын Яраслава Мудрага Усевалад пабудаваў сабор св. Андрэя (захаваўся ліст візантыйскага цара да князя Усевалада, напісаны з гэтай нагоды). Часткі мошчаў св. Андрэя шанабліва захоўваюцца ў розных саборах, узведзеных у яго гонар. У XX ст. царкоўныя святыні былі ў заняпадзе, але з часам павага і шанаванне іх адраджаюцца. Прынамсі, арганізаваны грамадскі фонд св. Андрэя ў Кіеве, дзякуючы якому пабудаваны храм-капліца св. Андрэя – паміж Кіева-Пячэрскай лаўрай і магілай Аскольда, аднаго з першых правіцеляў Кіева. У сцены храма закладзены часткі мошчаў св. Андрэя. Да тысячагадовага юбілея прыняцця хрысціянства на Русі ў Кіеў для асвячэння вернікаў была прывезена галава св. Андрэя, якая захоўваецца ў Патрах у велічным саборы св. Андрэя, пабудаваным яшчэ ў 1764 г.

Апостал Андрэй, які, паводле апакрыфічных паданняў, быў місіянерам, прапаведваў хрысціянства балканскім і прычарнаморскім народам, у тым ліку і скіфам, уваходзіць у свядомасць сённяшняга чалавека як вельмі заслужаная перад праваслаўнымі вернікамі асоба: афіцыйная руская царква ўвяла ордэн Андрэя Першазванага. У імперскай

Расіі святога Андрэя палічылі патронам ваенна-марскога флота. Пётр І увёў Андрэеўскі сцяг, Андрэеўскі ордэн, адзін са старэйшых ордэнаў Расіі. Акрамя таго, неабходна адзначыць, што на Украіне ў Кіеве ў гонар апостала Андрэя на месцы, дзе, паводле гістарычнага падання, апостал Андрэй паставіў крыж, была ўзведзена Андрэеўская царква. Урад Украіны сёння ўганароўвае найбольш заслужаных перад дзяржавай людзей ордэнам Андрэя Першазванага. Сёння велічна ўпрыгожвае Кіеў скульптурная кампазіцыя, якая складаецца з трох помнікаў – княгіне Вользе (у цэнтры), св. Кірылу і Мяфодзію, Св. апосталу Андрэю Першазванаму.

Ва ўсходнеславянскай народнай традыцыі 30 лістапада (па с. ст.) адзначаецца як дзень Андрэя. Гэты прысвятак народнага календара супадае з хрысціянскім святам апостала Андрэя. Паказальна, что артыкул «Андрэй» змешчаны і ў энцыклапедыі «Беларускі фальклор» [1], і ў энцыклапедычным даведніку «Рэлігія і царква на Беларусі» [6]. Характэрна, што і ў першым, і ў другім выпадках аўтарам артыкулаў з'яўляецца вядомы фалькларыст У. Васілевіч. Сярод адметнасцей беларускага святкавання Андрэя вылучаецца варажба, якую маладыя дзяўчаты наладжвалі на суджанага. Тут і выліванне расплаўленага воску ў ваду, і выкраданне мужчынскага адзення, і гульня ў высяванне насення лёну ці канапель з прыгаворкамі «*Святы Андрэю, канапелькі сею, дай мне знаць, з кім век векаваць*». Пры гэтым, адначае даследчык, дзяўчаты павінны былі прытрымлівацца посту і пазбягаць размоў [1].

Цікавыя адметнасці старажытных вераванняў украінцаў, звязаных з днём Андрэя, знаходзім у аўтарскай кнізе В. Вайтовіча «Українська міфологія». Варажба ўкраінскіх дзяўчат звязана з выпяканнем балабушак. «*Адна з дзяўчатак, набраўшы ў рот вады, прыносіць яе ў хату і вылівае ў цеста. Балабушак робяць столькі, колькі дзяўчат у хаце. Кладуць іх на лаву парамі. Кожную пару называюць «жаніх і нявеста». Затым упускаюць да хаты сабаку, які цэлы дзень нічога не еў. Дзяўчына, чыю балабушку першай ухопіць сабака, раней за іншых выйдзе замуж*» [4, *13*]. З выпяканнем цеста на Андрэя звязаны і яшчэ адзін цікавы абрад, які мае назву «Калета» ці «Звычаі Андрэя-Каліты». Гэта свята доўжыцца на працягу тыдня і адбываецца дзеля ўшанавання людской долі, вечнага памочніка Сонца ў барацьбе з цёмнымі сіламі. Менавіта напрыканцы восені наступае найбольш спрыяльны час для шлюбу. Калета пасланы на зямлю, каб уберагчы святы дар кахання, Божы дар, цяпло сэрцаў закаханых. І маладыя людзі прычашчаюцца да гэтага ўсяленскага дзейства менавіта праз кусанне калеты – абрадавага перніка, які мае круглую форму. Праменні Сонца паўтараліся ў коржыку праз па-майстэрску выпечаныя касічкі-праменьчыкі, каласочкі і інш. Так званая «роставая калета» павінна была мець аж пятнаццаць праменьчыкаў. Сонечны колер

ствараўся поліўкай з варэння, бурачным квасам і інш. Упрыгожвалі калету і ягадамі каліны.

Сярод абавязковых умоў адзначалася, што калета павінна быць салодкай. Адначасова з падрыхтоўкай калеты ў хаце абавязкова распальвалася печ. Дровы клаліся накрыж, паколькі крыж у форме «Х» актуалізуе значэнне перакрыжавання сімвала Сонца і агню. Соладзь і агонь мелі свой «сакральны», эратычны падтэкст. Перад тым, як пасадзіць калету ў печ, дзяўчына брала крапільца і прыгаворвала: «*Водице-студенице, окропи калеті дорогу до печі від порогу, а від печі до столу, щоб ми були гарні та веселі*!». Распаліўшы ў печы, прамаўлялі: «*Гори, вогонь, ясно, спечи нам калету красну! Щоб ми її кусали і горя не знали*!» Асаблівае значэнне якога меў абрад абсявання канапляным насеннем, пры выкананні ціха прамаўлялі малітву-варажбу:

Андрію, Андрію,
На тебе конопельки сію,
Спідницею волочу,
Бо заміж вийти хочу.
Приснися уві сні,
З ким буду брати по весні [3].

Украінскія фалькларысты адзначаюць, што ў народзе свята на Андрэя за вялікую колькасць разнастайных варожбаў яшчэ называецца «Вялікімі вечарніцамі». На думку некаторых даследчыкаў, «кусанне калеты як нарачонай, яшчэ да таго ж з салодкім мёдам… вельмі суадносіцца з містэрыямі на святога Андрэя, якія належаць да «жаніхання», да будучай долі, пра што марыць моладзь». Абрадавыя дзеянні хлопцаў, якія адкусвалі «кавалачак сонца», нагадвалі салярны культ продкаў. Можна за абрадам калеты ўбачыць і сімвал аднаўлення астральнай сілы. Цікавая і яшчэ адна адметнасць свята. Калі бацькі не пускалі з дому дзяўчыну на такія вечарніцы, хлопцы маглі дапамагчы ёй «адчыніць вароты»: вароты знімалі і чаплялі іх да коміна. Адсюль і вынікла ўкраінскай прымаўка: «Стережи ворота на Калету, а на Купайла колеса» [4, *216–217*].

Папулярны ў народзе абрад варажбы на святога Андрэя зафіксаваны і ў жывапісе. У прыватнасці, шырокую вядомасць на Украіне атрымала карціна «Варажба на святога Андрэя» мастака М . К. Піманенкі, які ў 90-х гг. XIX ст. адным з першых у мастацтве паяднаў жанр паэтычнага нацыянальнага пейзажа з побытавымі і этнаграфічнымі сцэнкамі таксама варта назваць «Вяселле ў Кіеўскай губерніі», «Сваты» і інш.

Як бачым, беларускія і ўкраінскія фальклорныя тэксты зафіксавалі шмат элементаў язычніцкіх вераванняў пра даўніх славян. У некаторых момантах можна назіраць падабенства паміж беларускімі і ўкраінскімі абрадамі. Дапасаваныя да свята святога Андрэя, яны, відаць, узніклі задоўга да апакрыфічных тэкстаў пра апостала Андрэя.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мн., 2006. Т. 2.

2. Библейская энциклопедия. М., 2001.

3. *Білоус П. В.* Давньоукраїнська література і фольклор: проблема художнього коду. Житомир, 2006.

4. *Вайтовіч В.* Українська міфологія. К., 2002.

5. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / редкол.: С. А. Токарева [и др.]. М., 1980. Т. 1.

6. Рэлігія і царква на Беларусі: энцыклапед. Даведнік / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мн., 2001.

Анатолий Андреев

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ МЕТАФОРЫ

Поэтам весьма сложно устоять перед тем, чтобы не принять вызов, брошенный серебряным веком русской поэзии, который довел культуру плетения словес и невнятного метафорического бормотания до «степеней известных», то есть до беспредела, до зашкаливания за границы здравого смысла. Уклониться от этого вызова – значит, продемонстрировать слабость, а то и того хуже: сбиться с поэтического курса. Перестать быть поэтом.

В чем тут дело?

Дело тут в метафоре.

Короли поэзии – В. Маяковский, С. Есенин, Б. Пастернак – одновременно были королями метафоры. Между поэзией и метафорой практически был поставлен знак равенства. Сама по себе метафора является великолепным языком ощущений. Только вот каких ощущений? Если ощущения де-факто объявляются пределом поэзии, то метафора становится главным поэтическим инструментом. Если мироощущение стремится к формату миропонимания (мировоззрения), то метафора превращается во вспомогательный инструмент.

Тут дело не в поэзии, а в том, что считать предметом поэзии.

Сам факт замыкания поэзии в границах ощущений был для поэтов серебряного века акцией глубоко идеологической, содержательной, а именно: формой индивидуалистического выражения протеста против оголтелого социоцентризма (гражданственности, воинствующего

патриотизма, морализма, дидактизма – словом, социального нормативизма). Надо сказать, это универсальная и эстетически продуктивная форма протеста, на все времена. Смутное ощущение индивида как центра вселенной, индивида во многом противостоящего и обществу (позитивная сторона индивидоцентризма), и личности, персоне (негативная его сторона) – само это ощущение стало едва ли не решающим признаком поэтического отношения к жизни, едва ли не признаком поэтического таланта как такового.

Быть поэтом – говорить языком метафоры. В принципе, это достаточно высокая художественная планка, что стало очевидным в контексте дальнейшей поэтической деградации, которую историкам литературы приходится считать развитием.

Вместе с тем в культе метафоры присутствует элемент штукарства, неестественности, поэтического кокетства. Сама поэзия становится языком и рупором индивида (не личности) – вот в чем видится культурная проблема метафоры. Серебряный век сделал главное: стал обожествлять проявления человека, но не личности. Мировоззренческая составляющая духовности превратилась в погремушку, в разменную монету, в нечто произвольное и необязательное. И все это прикрыли фиговым листком метафоры. Даешь метафору! Ничто лучше метафоры не выражает капризы, томления, хотения – кажется, ничто лучше метафоры не выражает сам дух свободы. Кажется, где свобода – там и метафора.

Метафора стала способом уклонения от необходимости быть личностью – способом приятным, красивым, изящным и где-то даже благородным. Само собой – не всем доступным. Только избранным. И тем не менее – способом культурной капитуляции. Деградации.

Тут самое время подкорректировать акцент: я не против метафоры как таковой выступаю; я обращаю внимание на то, что метафора в данном контексте становится инструментом духовной деградации – и поэтического взлета одновременно, потому взлета, что метафора любуется деградацией, превращая поражение в победу, не различая их в принципе.

Вот где корни и истоки поэтической идеологии, ставшей фундаментом уникального поэтического мастерства: мы позволяем себе и другим свысока плевать на личность, решительно и симпатично отвергая при этом примитивный социоцентризм, оковы личности. Боремся за свободу, превращаясь в глупых рабов борьбы. Вместе с водой выплескиваем ребенка, в упор не замечая младенца. Весьма и весьма кучерявое, многомерное мироощущение. (Это ощущение хочется считать сложностью, а сложность – «богатым» проявлением истины.) За руку (то бишь за язык) поэта не схватишь: поэт всегда прав, он хочет как лучше, Его Величество верит, надеется и живет не среди «ледяных» законов универсума, а в границах своей «домашней», «теплой и уютной», правоты. Однако факты свидетельствуют: чаще всего метафора есть – а личности

нет. Яркая безличностная поэзия. Но метафорическая. Хотя и безличностная…

Такова проблема метафоры как языка культуры. И она глубже, чем могло бы показаться на первый взгляд. Смрад гниения входит в состав сложных и самых изысканных и утонченных ароматов. Тлен и распад придает особый шарм цветению и жизнелюбию. Если перевести данную метафору на язык понятий, то окажется, что мы хотели сформулировать следующий постулат: указанный – метафорический – вариант деградации следует признать одновременно фактом прогресса искусства, ибо личность прирастает в том числе и проявлениями индивида. Чем больше ощущений, тем меньше, с одной стороны, социоцентризма, а с другой – тем больше возможностей для перевода «количества» ощущений в «качество» мировоззрения.

Серебряный век весьма амбивалентен в отношении духовной содержательности. Поэты виртуозно шифровали концептуальную пустоту грудой ощущений. Нечего сказать – говори красиво. И они, гении декораций, настолько преуспели в этом сомнительном деле, что сегодня уважающая себя личность непременно обратится к культуре деградации, чтобы поддержать свои духовные кондиции в приличной форме.

Понятно, что духовно-эстетический феномен «серебряного века» существовал задолго до серебряного века русской поэзии, собственно, всегда, и традиции его не умрут никогда – равно как и традиции века золотого с его культом не «самовитого», а разумного, внятного, поэтического слова, где мера гармонии – мера сочетания смысла и способов выражения, мировоззрения и мироощущения.

Любой литературовед без запинки подтвердит: в художественном произведении **как** в буквальном смысле столь же важно, как и **что**. Содержание «равно» форме, неотличимо от формы?

При такой «уравнительной», философски некорректной постановке вопроса информационной деформации подвергается именно смысл: он становится менее важен, нежели способы его выражения, ибо философский приоритет содержания ставится под сомнение. Содержание утрачивает свои функции и становится вторичным по отношению к форме. Вот какая революция скрывается за невинной формулировкой «форма (как) равна содержанию (что)». Постмодернизм, в данном контексте, есть не что иное, как смысловая революция, революция в области формально-содержательных отношений.

Собственно, содержание при подобной, бессодержательной, постановке вопроса фактически если не исчезает, то перестает быть таковым; но поскольку это невозможно (бессодержательность есть самый популярный философский миф), форма в значительной степени берет на себя функции содержания. Осуществляется знаменитый и таинственный «переход формы в содержание». Лазейка для этой «незримой»

диалектической операции – требование «равноправия» для неравноправных, противоположных по функциям категорий «форма» и «содержание».

Таким образом, значение, которое придается форме, делает ее содержательной.

В этом видится разгадка феномена художественности в целом и метафоры как одного из проявлений в частности.

В формальной стороне искусства всегда присутствует некая содержательная, идеологическая константа. Она хорошо известна: искусство, по выражению Л. Н. Толстого, должно заставлять «полюблять жизнь». Искусство, начало эротическое, связанное с полюсом чувственности, несет жизнеутверждение, даже если оно формально утверждает приоритет Танатоса. Если не игривое, то обязательно игровое искусство всегда на стороне Эроса. Образы уже одним тем, что они образы (то есть своей «запрограммированностью» на чувственное восприятие), несут в себе эту «философию». Смысл. Содержание. Иначе говоря, языком искусства невозможно обосновать «ценность смерти». Можно только попугать Танатосом, как следует попугать, или даже запугать его мрачным образом – то есть возбудить или подавить жизнелюбие. Смерть в искусстве (да и вообще в сфере гуманитарной информации) – всегда и только оборотная сторона жизнеутверждения, ибо она является игрой в смерть, своеобразным продлением жизни – преодолением смерти.

Вот почему поэт может позволить себе просто написать стихи: он неизменно будет глубок уже тем, что владеет формой жизнеутверждения. Недалекий поэт, к его немалому удивлению, всегда говорит что-то такое, за что не стыдно и самому матерому философу.

Такова культурная, содержательная константа, не зависящая от персоны творца. Она объективна.

Другая часть содержания – субъективная – всегда привнесена персоной творца.

Она бывает разной: более значительной или менее значительной. Однако эта «доля смысла» в принципе не способна изменить природу художественности. Поэзия может позволить себе роскошь и привилегию быть глуповатой. Проза – тоже. Они, словно приговоренные, не могут позволить себе одного: быть абсолютно бессмысленными – вот что принципиально для понимания природы художественности.

С другой стороны, именно персональная (субъективная) составляющая содержания делает творчество в разной степени оригинальным, достойным культурного внимания. Приращение смыслов, аранжировка смыслов (посредством формальных изысков!) – это дело творца.

Вот почему так сложно возражать против культа формы в искусстве: если **что** относительно незыблемо, то **как**, регулирующее относительную

зыбкость **что**, становится определяющим. Однако возражать все же приходится: диалектику отношений «содержание – форма» никто не отменял (ибо отменить некому: диалектика отношений объективна, никому не подвластна). Абсолютизация формы, возможная по изложенным выше причинам (например, позорно знаменитый «Черный квадрат»), приводит к тому, что форма утрачивает именно эстетическое (формальное!) содержание. Культ формы уничтожает содержание формы. Все же для того, чтобы просто писать, – надо уметь писать. Одного желания провозгласить себя поэтом или живописцем – словом, художником – недостаточно. Чувство (гуманистическое содержание) должно диктовать строку, а не чувство строки (ощущение формы). Это и есть закон искусства: культ формы возможен при культе содержания. Стилевая динамика, оказывается, – это оборотная сторона эволюции смыслов. Абсолютизация формы ведет к исчезновению формы. Диалектика, что вы хотите.

Отсюда следует: значимость поэта определяется значимостью его персональных усилий. Поэт (без иронии) должен быть больше, чем поэт (декоратор).

В этой связи коснемся вопроса об экспрессивных возможностях слова (частное проявление которых – метафора). Лингвистическим механизмом экспрессивности является, главным образом, отклонение от стереотипов в использовании языковых единиц различных уровней. Отличие экспрессивности (выразительности) от художественности можно сформулировать следующим образом. Художественность – это экспрессивность, которая становится способом выражения организованного смысла. Сама по себе экспрессивность может стать, а может и не стать свойством стиля, хотя, с другой стороны, стиля без экспрессии не бывает.

Вот почему можно в принципе развести экспрессивность и художественность (красоту и истину, в конечном счете). Собственно говоря, наличие смыслового контекста и служит теоретической основой разграничения художественности и выразительности. Все как всегда, когда дело касается художественности, упирается в смысл, точнее, в иерархически упорядоченную смысловую структуру.

В этом и видится, если угодно, художественный механизм или механизм художественности: вовлечение всех выразительных возможностей языка для решения информационной сверхзадачи – передать концепцию во всех ее диалектических нюансах, увязочках и неувязочках. Короли метафоры могут быть как королями экспрессивности (королями без королевства), так и королями художественности (поэзии).

Таким образом, экспрессивность, будучи лингвистической категорией, может превратиться в категорию литературоведческую, если

обнаруживает стилевую ангажированность – т. е. превращается в элемент стиля.

Таковы художественно-гносеологические возможности метафоры в контексте ценностей, отражаемых в трех моделях (парадигмах) поэтического сознания: социо-, индивидо- и персоноцентризме.

Генадзь Кажамякін

МАКСІМ ГАРЭЦКІ І БЕЛАРУСКІ ФАЛЬКЛОР

Класік беларускай літаратуры Максім Гарэцкі ўвайшоў у гісторыю Беларусі як пісьменнік – аўтар мастацкай і публіцыстычнай прозы, драматургіі, літаратуразнаўчых прац, перакладаў, а таксама як філосаф, педагог і асветнік, рэдактар і выдавец, лексікограф (аўтар і сааўтар разам з Г. Гарэцкім першых перакладных Расійска-беларускіх і Беларуска-расійскіх слоўнікаў). Асобнае месца ў яго шматгранным дзейнасці належыць фалькларыстычным працам. Яшчэ ў артыкуле «Развагі і думкі» (1914) М. Гарэцкі пісаў: «Кожнага беларуса трэба задаволіць кніжкай. <…> Па-мойму, цяпер дужа б ладна было зацікавіць народ беларускай кніжкай праз выбраныя народныя ж казкі, цікавейшыя песні, прыслоўі, пераказы-прэданні, легенды, жартлівыя народныя апавяданні (бытавыя, аб прыгоне і т. д.), анекдоты і гэтаму падобныя, усё тое, што сабрана на Беларусі і запісана і што ходзіць паміж нашага народа. Калі ўсё гэта добра апрацаваць і выдаць даступна народу, рэзультаты працы будуць дужа важныя для нас, сыноў Беларусі» [7, *19–191*].

Гэтыя словы праз 10 год былі ў пэўнай ступені ўвасобленыя самім М. Гарэцкім. Па-першае, ён, паводле ўласнага сведчання, разам з акадэмікам І. Замоціным склаў інструкцыю па збіранні вуснай народнай творчасці [9, *59*]. У наш час апублікавана «Праграма збірання вуснай народнай творчасці (Складзена літаратурнай камісіяй Інбелкульта)», якая ўпершыню друкавалася ў часопісе «Наш край» [6]. Відаць, гэта і ёсць названая інструкцыя. Але тут аўтарам названы адзін М. Гарэцкі, а І. Замоцін не згадваецца. «Праграма збірання…» складаецца з малых параграфаў: «Што трэба запісваць?», «Як трэба запісваць?», «Ведамасці, якія трэба даваць да запісаў», «Запісванне песень», «Запісванне апавяданняў», «Запісванне замоў», «Запісванне прыказак», «Запісванне загадак». Падкрэслім, што М. Гарэцкі захоўвае класічны прынцып збірання фальклору, паводле якога запісваць «трэба ўсё зусім так, як пяюць, кажуць, не зважаючы на няскладную мову апавядальніка, не мінаючы ні паўторванняў, ні брыдкіх ці саромных слоў; кожнае слова, кожны выраз трэба захоўваць у найменшых драбніцах, нічога не пераказваючы сваімі словамі» [6, *189*].

Асноўныя прынцыпы гэтага дакумента і сёння застаюцца важнымі для збіральнікаў фальклору. Але вядома, што паасобныя моманты «Праграмы збірання…» цяпер не адпавядаюць сучаснасці. Так, сярод песень, якія трэба запісваць, называюцца чырвонаармейскія, рэвалюцыйныя... Да таго ж тэхніку для гукавога запісу аўтар называе фанограф, падае адрас Інбелкульта, куды трэба было дасылаць матэрыял. Тым не менш, несумненна, што дадзеная праграма вартая выкарыстання ў хрэстаматыйных выданнях тыпу «Беларускі фальклор» як прыклад рэкамендацый па збіранні фальклору мінулага.

У 1926 г. быў апублікаваны даклад М. Гарэцкага «Збіранне і апрацоўка фальклору» [7, *27–280*], з якім ён выступіў на першым Усебеларускім краязнаўчым з'ездзе (праходзіў 7–11 лютага 1926 г.). Выступ адбыўся 9 лютага. На з'ездзе была прынятая «Рэзалюцыя па дакладзе т. Гарэцкага аб збіранні і апрацоўцы фальклору» [7, *558*]. Яшчэ праз некаторы час М. Гарэцкі разам з А. Ягоравым і кампазітарам М. Аладавым выдаў асобнай кнігай запісаныя ад сваёй маці, вядомай спявачкі А. Гарэцкай, 318 народных песень [8]. Таксама самастойна М. Гарэцкі запісаў ад Юлі Паповай песню «Пяюць вясною» [1, *93*] і казку «Чаму ходзяць па месяцу», якую прадставіў у апрацоўцы [1, *91–92*]. Разгледзім фрагмент гэтай апрацоўкі: «*Ды ў тым леце затужыў лясун. А-ткі за нешта ён загневаўся. На начлезе коні ганяў, позна-вечара каровак у пушчы па кустох вадзіў.*

І мусілі супыніць яго. Грамадою надумаліся аджалець яму казла.

Тэй начою, калі меліся рабіць, усе-чыста ў хатах сваіх былі, але спаць нікому не спалася.

Месяц у поўні стаяў. Невялічкі ветрык веяў. І спачатку ціха-ціха сумаваў лясун» [1, *91*].

Той, хто добра ведае творчасць М. Гарэцкага, заўважыць адпаведны стыль яго ранніх апавяданняў, якія маюць фальклорную паэтыку. Відавочна, што апрацаваная казка таксама мусіла б увайсці ў Збор твораў пісьменніка або ў выданне яго выбранай прозы, бо дадзеная апрацоўка М. Гарэцкага наблізіла народную казку да мастацкага твора.

Вядома, што вусная народная творчасць як дысцыпліна пэўным чынам мае сувязь і з літаратуразнаўствам. Шмат якія творы адносяцца да фальклору толькі таму, што іх аўтары невядомыя. Напрыклад, нямала вершаў Я. Чачота, У. Сыракомлі, пакладзеных на музыку, ператварылася ў народныя песні. Вядома, што фальклор адыграў асабліва важную ролю ў развіцці беларускай літаратуры XIX ст. Нават у пачатку XX ст. на многія творы, напрыклад, Янкі Купалы або Алеся Гаруна паўплывала фальклорная паэтыка. Відавочна, усведамляючы такую сувязь, М. Гарэцкі прыняў рашэнне ўключыць у чарговае выданне кнігі «Гісторыя беларускае літаратуры» раздзел «Вусная народная паэзія» [4], такім чынам разглядаючы фальклор як падмурак беларускай літаратуры.

Храналагічна дзейнасць М. Гарэцкага-фалькларыста прыпадае на 1920-я гады. Яна была звязаная таксама з так званай «беларусізацыяй», якая ўзнікла на хвалі беларускага адраджэння. Паўстала задача за кароткі час здзейсніць выданні кніг на беларускай мове, у тым ліку падручнікаў, хрэстаматый, зборнікаў, слоўнікаў па разнастайных галінах. І тое, што зрабіў у гэтым плане М. Гарэцкі, сталася значным унёскам у беларускую навуку.

Проза пісьменніка ў пэўнай ступені звязаная з вуснай народнай творчасцю беларусаў. М. Гарэцкі сведчыў пра фальклорныя вытокі некаторых сваіх апавяданняў: «Дзед казаў казкі, розныя прыгоды з даўняй мінуўшчыны. Ад яго, майго любага старога дзядулькі Анупрэя, чуў я гісторыі з часоў прыгоншчыны, спісаныя ў «Панскай сучцы», «Прысязе», «Асілку», «Прыгоне» і іншых апавяданнях» [5, *421*].

Сапраўды, пры параўнанні вядомых твораў вуснай народнай творчасці з некаторымі апавяданнямі М. Гарэцкага мы можам пераканацца ў выкарыстанні пісьменнікам фальклорных матываў, калі не цалкам пазычанага сюжэта або фабулы. У ранняй прозе гэта праявілася найбольш яскрава. Так, можна параўнаць з апавяданнем «Страхаццё» (1913) апісаны пазней ім жа ў «Гісторыі беларускае літаратуры» сюжэт народнай казкі. Нам вядома з апавядання, як Гаўрыла Пячкур, вяртаючыся позна дадому, спыніўся на могілках і вырашыў пагаварыць з бацькамі:

«*– Святыя радзіцелькі, хадзіце ка мне курыць…*

– А дай сабе, закуру, пачулася нема з-пад церамка» [5, *87*].

Гаўрыла ад ляку памірае. З цягам часу высвятляецца, што, як сказана ў апавяданні, «у той час пад церамок залез ад дажджу басячуга наш, злодзей Атрох, і неўспадзеўкі арашыў Гаўрылу жыцця» [5, *87*].

У «Гісторыі беларускае літаратуры» чытаем: герой адной казкі Сёмка, падвыпіўшы, лёг у канаве каля крыжа, загаварыў з нябожчыкам-сынам Янкам, і той з’явіўся перад ім [4, *78–79*]. Такім чынам, М. Гарэцкі стварыў блізкі, але не зусім адпаведны сюжэт, давёўшы яго да трагікамічнай развязкі.

Прыкладам выкарыстання фальклорнага матэрыялу ў творчасці пісьменніка можна назваць апавяданне «Асілак» (1916), якое выпадкова не ўвайшло ў Збор твораў М. Гарэцкага, куды імкнуліся па магчымасці ўключыць усе беларускамоўныя апавяданні класіка, дазволеныя цэнзурай. Не трапіла яно і ў наступныя выданні зборнікаў яго твораў. Але па сваіх мастацкіх вартасцях «Асілак» – адзін з найлепшых твораў малой прозы М. Гарэцкага. Зробім параўнанне фрагменту апавядання з падобнай народнай легендай. Вось пачатак казкі «Хлапец удалец» у запісе, зробленым у слуцкім павеце А. Сержпутоўскім: «*Жылі сабіе дзіед да баба. Пражылі яны немаль усю жытку й не было ў іх дзяцей. Чаго яны не рабілі, якіх прымхаў не спраўлялі, якіх зельёў баба не піла, якіх варажбітуоў не*

прасіла. Хадзіла яна па прошчам, давала на хвалу божую на цэркаў, на касцёлы й нават на жыдуоўскую школу» [10, *13*].

А вось падобны момант у апавяданні М. Гарэцкага: «*Ня было дзяцей у іх. Вялікую чарнату кручыну мелі на сэрцы і прасілі ў таго, што сьвет яго, даравяць ім хоць сыночка адзінага. На сьвечы к машчам у Кіеў пасылалі. Астатні кавалачак сала старцом аддавалі. Шэсьць месяцаў, па начох, пасьля труду прыгоннага, выразаў Васіль з дубу карэлага запрастольны крыж у царкву сваю*» [3, *166*].

Трэба адзначыць, што ў ранейшым выданні казак у зборніку А. Сержпутоўскага падаецца іншы варыянт гэтага фальклорнага твора пад назвай «Асілак» [2, *87–90*]. Тут, у апісаным моманце, менш падабенства да твора М. Гарэцкага, хоць такое выданне 1911 года і меў сам пісьменнік. Наогул, у апавяданні, у адрозненне ад названых варыянтаў казкі, падаецца іншая фабула. Калі ў народным творы асілак, што нараджаецца на свет, вырастае і, як гэта характэрна для казкі са шчасным фіналам, перамагае ворагаў, дык у М. Гарэцкага немаўля, толькі нарадзіўшыся на свет, проста гіне ад рук недалёкай Хоўры, якая баіцца сацыяльных зменаў: «*Не замолім грэху, як пакінем жыць яго, <…> – няхай лепей застаецца ўсё падаўнейшаму. А-ткі ж цярпелі да нас прыгон, дасьць Бог, выцерпяць і посьле нас. А з ім – пойдзе па сьвеце завіруха шалёная*» [3, *172*].

Пісьменнік, такім чынам, надае фальклорнаму твору новае гучанне, праводзіць паралель з рэальнай сітуацыяй, а значыць, эзопавай мовай выказвае сваю думку пра сацыяльны кансерватызм у свядомасці пэўнай часткі беларускага народа.

Але, як ні парадаксальна, фалькларыст М. Гарэцкі ў большасці сваіх мастацкіх твораў пазбягаў выкарыстання фальклорнага матэрыялу. Для параўнання згадаем, што, напрыклад, Ф. Аляхновіч значную частку сваіх п'ес напісаў альбо на аснове сюжэтаў вуснай народнай творчасці, альбо праз ўвядзенне некаторых персанажаў з казак, легендаў, паданняў, школьнага тэатра. М. Гарэцкі ставіў іншыя задачы развіцця беларускай літаратуры. Несумненна, што выкарыстанне фальклору як сродку пераемнасці традыцыі пісьменнік лічыў патрэбным. Але на той час айчыннае пісьменства мела патрэбу ў развіцці розных жанраў, асваенне новай тэматыкі, звязанай з паглыбленнем філасофскага кантэксту. Часам пры гэтым, як бачна з апавядання-легенды М. Гарэцкага «Асілак», магчыма выкарыстаць фальклорныя сродкі. Падобнае можа служыць для травестацыі, алегорыі і т. п. Вядома, што празаік імкнуўся да мадэрнісцкага аблічча сваіх твораў, а гэта цягнула да новага ладу структурнай арганізацыі прозы, напрыклад, яе рытмізаванасці, што таксама здзейснена ў апавяданні «Асілак». А гэта як прыём мастацкай літаратуры аддаляе твор ад традыцыйнага гучання фальклорных казак. І ўсё ж вусная народная творчасць адыграла сваю ролю ў станаўленні

выдатнага класіка беларускага пісьменства Максіма Гарэцкага. Яе паэтыка стала нібы залатой аздобай ранняй творчасці пісьменніка.

ЛІТАРАТУРА

1. Аршанскі маладняк. 1928. № 7.
2. Асілак // А. К. Сержпутовский. Сказки и рассказы белоруссов-полешуков. С-Пб., 1911. С. 87–90.
3. *Гарэцкі М.* Асілак // Максім і Гаўрыла Гарэцкія і спадарожніцы іх жыцця і творчай дзейнасці: Матэрыялы XIV Гарэцкіх чыт. (прысвячаецца Году Маці). Мн., 2007. С. 166–173.
4. *Гарэцкі М.* Гісторыя беларускае літаратуры. Мн., 1992.
5. *Гарэцкі М.* Збор твораў: у 4-х т. Т. 1. / уклад. М. Кенька. Мн., 1984.
6. *Гарэцкі М.* Праграма збірання вуснай народнай творчасці (Складзена літаратурнай камісіяй Інбелкульта) // Полымя. 2007. № 3. С. 188 – 192.
7. *Гарэцкі М.* Творы / уклад. М. Кенька. Мн., 1990.
8. *Гарэцкі М., Ягораў А.* Народныя песьні з мэлёдыямі. Мн., 1928.
9. *Гарэцкі Р.* Ахвярую сваім «я»… (Максім і Гаўрыла Гарэцкія). Мн., 1998.
10. *Сержпутоўскі А.* Казкі і апавяданьні беларусаў з Слуцкага павету. Мн., 1926.

Алена Марчанка

КОЛЕРАВЫ КАЛАРЫТ І ЭМАЦЫЙНАЯ НАСЫЧАНАСЦЬ НАЦЫЯНАЛЬНАГА БЕЛАРУСКАГА ПЕЙЗАЖУ Ў ТРЫЛОГІІ ЯКУБА КОЛАСА «НА РОСТАНЯХ»

Колер акаляючых чалавека рэчаў валодае магутным выяўленчым патэнцыялам. Яго вобразную моц людзі заўважылі яшчэ ў глыбокай старажытнасці, калі пачалі з’яўляцца першыя ўзоры наскальнага жывапісу. Колер малюнкаў успрымаўся як нешта сакральнае, сімвалічнае, магічнае і не саступаў у сваёй значнасці і сіле ўздзеяння мастацкаму слову. З цягам часу выяўленчыя магчымасці колеру заўважылі і пачалі актыўна выкарыстоўваць не толькі жывапісцы, але і пісьменнікі, ствараючы разнастайна-непаўторныя, пластычныя і запамінальныя вобразы.

Слова як сродак мастацкага адлюстравання даўно цікавіць даследчыкаў. У літаратурным творы слову надаецца мноства дадатковых значэнняў і экспрэсіўных афарбовак. Мастак слова не абмяжоўваецца толькі непасрэднымі ўяўленнямі пра навакольны свет; ён жадае пранікнуць

у сутнасць рэчаў, імкнучыся пры гэтым да сінкрэтычнага асэнсавання з’явы. Слова ў такім выпадку робіцца пэўным цэнтрам, што канцэнтруе ў сабе нейкія вобразы, якія з’яўляюцца ў свядомасці пісьменніка. Тут дзейнічае прынцып суадчування, або сінестэзіі. Сінестэзія – гэта, на нашу думку, такая псіхалагічная з’ява, пры якой у працэсе ўспрыняцця твора таго ці іншага мастацтва ўзнікаюць пачуцці, характэрныя для працэсу ўспрыняцця твора іншага мастацтва. Напрыклад, пры ўспрыняцці музычнага твора, у чалавека ўзнікаюць зрокавыя вобразы. Як сродак экспрэсіўна-выяўленчага адлюстравання мастацкага свету сінестэзія з’яўляецца адным з выяўленняў тыповасці аўтарскіх асацыяцый [2, *19–23*]. Тое, што бачыць або ўяўляе аўтар, ён апісвае з дапамогай адпаведна падабраных слоў, у тым ліку апісвае колеры, і словы здольны выклікаць у чытача перад яго ўнутраным зрокам яскравыя малюнкі, насычаныя гукамі, пахамі, фарбамі. Колераапісанні якраз найлепш засвоены прыгожым пісьменствам за тысячагоддзі яго існавання.

Каляровае бачанне свету магутна ўздзейнічае на душу чалавека: выклікае пэўныя пачуцці, абуджае эмоцыі і думкі, якія нас супакойваюць або хвалююць, прымушае смуткаваць і радавацца. Невыпадкова, што майстры слова, каб мацней паўплываць на ўяўленні чытача, нярэдка звяртаюцца да мастацка-выяўленчых магчымасцей колераабазначэнняў, выходзячы за межы нашых ведаў пра колер, вядомых з фізікі і хіміі. Адной з найскладанейшых і самых цікавых задач мастацкага слова з’яўляецца адлюстраванне шматлікіх адценняў, перадача тонаў, пераліваў колеру ў мове, паколькі «мастацкая літаратура вызначаецца перш за ўсё майстэрствам пластычнага выяўлення з дапамогай слова» [4, *91*]. Найперш гэта характэрна менавіта для класічнай літаратуры, паколькі ў ёй знаходзяць мастацкае ўвасабленне рысы нацыянальнага светабачання, светаадчування, нацыянальнай псіхалогіі. Класіка вечная і невычарпальная, таму што мадэліруе ў абагуленым выглядзе структуру нашай свядомасці, характар мыслення і ўспрыняцця рэчаіснасці, не дае растварыцца ў зменлівым свеце. Нацыянальны кампанент культуры вызначае спецыфіку мыслення пісьменніка.

Найбольш глыбока і шматаспектна праявіліся рысы нацыянальнага светабачання ў творчасці Якуба Коласа. Ён – пісьменнік з магутнай народнай асновай, мастак-жывапісец, псіхолаг і самабытны філосаф – паказаў, наколькі разнастайнымі могуць быць праявы нацыянальнай адметнасці народа. Адной з рыс існавання народа, адным з важных кампанентаў нацыянальнай культуры, на нашу думку, з’яўляецца колеравае светабачанне этнасу. Колер па праву можа лічыцца праявай нацыянальнага – таго, што, па словах Г. Гачава, нам паведамляе пэўныя ідэалы і пры гэтым падае іх у інтымна-асабістым выглядзе, з’яўляецца для нас зямной вечнасцю, апірышчам нашай дзейнасці на зямлі [3, *20–22*].

Псіхолагі адзначаюць, што людзі з рознай структурай асобы і ў розных псіхалагічных станах часам бачаць свет у розных колерах. Адны ўспрымаюць яго яркім, расквечаным, іншыя – шэрым і сумным. Колер рэчаў здольны змяняць наш стан, як і наш унутраны стан можа змяняць каларыт нашага вобраза свету [13, *17*]. На падставе аналізу твораў Якуба Коласа даследчыкі вызначылі характар яго асобы: вялікі жыццялюб, веснаюб, аптыміст. Чалавек з такім успрыманнем жыцця, як у Я. Коласа, не можа бачыць свет у шэрых аднастайных фарбах. Наадварот, зрок мастака ўлоўлівае не толькі чыстыя фарбы ў навакольным асяроддзі, але і іх нюансы, адценні. Адной з граняў мастацкага таленту Якуба Коласа абсалютна справядліва лічыцца менавіта колерапіс. А ўсё колеравае багацце свету ўвасоблена найперш у прыродзе, дзе ёсць тая гармонія, да якой увесь час імкнецца чалавек. Таму ён і цягнецца да яе (прыроды), каб пабыць з ёй сам-насам, убачыць яе багацце і разнастайнасць, у тым ліку колеравыя.

Якуб Колас вызначыўся як адзін са стваральнікаў у літаратуры «эталоннага» (Т. Шамякіна) беларускага пейзажу, адухоўленага і шматфарбнага, з рознымі адценнямі, тонамі, нюансамі. У артыкуле мы разгледзім некаторыя прыродныя вобразы, створаныя пісьменнікам у трылогіі «На ростанях», у адным аспекце: асаблівасці выкарыстання колераў, якія найбольш характарызуюць менавіта беларускі краявід, пры стварэнні вобразаў і праявы той адпаведнай эмацыйнай насычанасці, якую нясуць пэўныя колеры.

Для Якуба Коласа прырода паўставала ва ўсёй паўнаце, раскрываючы сваю прыгажосць у самых разнастайных паўсядзённых праявах. Усе поры года, усе гадзіны сутак, асноўныя прыродныя з’явы, аб’екты – лес, поле, рака ў розных станах, самыя разнастайныя ландшафты – усё знаходзіць сваё месца на старонках трылогіі. Мы спынімся на вобразах сонца, лесу і ракі (Нёмана).

Адзін з вобразаў, які набывае ў трылогіі канкрэтныя колеравыя формы, жывапіснасць, – сонца. Стылявая манера Коласа-празаіка стварае свой, адметны вобраз. Сонца становіцца даволі частым і улюбёным персанажам у пейзажах Коласа. Пры яго характарыстыцы пісьменнік ідзе ад народна-паэтычнай традыцыі, надзяляючы сонца азначэннямі, узятымі з фальклору. Сярод іх прэвалюе залаты: ***залатыя*** праменні, ***залатыя*** стрэлы сонца, ***залатыя*** косы сонейка, ***пазалочаны*** край неба і іншыя. Адзначым, што сімволіка залатога колеру як сонечнага сустракаецца ў фальклоры і літаратуры многіх народаў свету і бярэ свой пачатак у глыбокай старажытнасці. Яшчэ калі ў старажытных егіпцян галоўным богам стала Сонца (Амон-Ра), яно атрымала свой каляровы сімвал – золата, «таму што золата – ззяючы метал, падобны да сонца» [7, *13*]. Такім чынам, залаты колер успрымаўся як сімвал боскасці і ўладарання. У культуры усходніх славян таксама шмат увагі надаецца сонечнай сімволіцы золата.

Дастаткова прыгадаць, што ў «Слове пра паход Ігараў» славяне вельмі паэтычна названы *ўнукамі Дажбога* – значыць, унукамі Сонца.

Сонца ў Коласавых пейзажах не з'яўляецца нейкай абстракцыяй, а мае канкрэтны прадметны характар. Герой трылогіі Коласа – Андрэй Лабановіч – заўсёды звернуты тварам да сонца. У такім выпадку мы можам казаць не пра асобны вобраз, а нават пра цэлую сонечную панараму. Вока аўтара і героя няспынна перамяшчаецца ў прасторы, быццам хоча бліжэй, дакладней разгледзець сонца з розных бакоў, каб не ўпусціць ніводнай дробязі ў карцінах казачна-містычнага цудадзейства. Сонца мільёнамі промняў пашырае гарызонты і высвечвае гэтым дзіўныя непаўторныя прасторы. Згадаем эпізод, калі Лабановіч ехаў разам з вучнямі на экзамен. У дарозе яго застаў світанак, і ён убачыў першыя сонечныя промні, адчуў іх моц і энергію, убачыў усю прыгажосць і веліч узыходзячага сонца. І гэтыя першыя сонечныя промні адкрылі перад ім велічныя і непаўторныя палескія краявіды: *«Рассыпаючы сноп* ***залатых*** *стрэл, велічна выплывала сонца з-за краю зямлі, над прасторамі зялёнага палескага мора... Лабановіч стаяў каля вакна, як прычараваны, і не адводзіў вачэй ад самавітых простых малюнкаў Палесся, поўных невыразнага хараства і жыцця, стаяў да таго часу, пакуль машына не стала набліжацца да тае станцыі, дзе трэба было выходзіць»* [5, *169*]. У дадзенай пейзажнай карціне пісьменнік «адухоўлена-язычніцкім узрушэннем абагаўляе нябеснае свяціла», якое паказвае сябе свету [1, *25*]. Сапраўды, у гэтых радках «ёсць нешта ад міфа, містэрыі, язычніцкага гімна ў гонар неба» [8, *45*]. Гэты пейзаж світальнай пары пакідае ўражанне незвычайнай, грацыёзнай жывапіснасці. Усход сонца тут – «урачыста-велічная і, разам з тым, таямніча мудрая, вельмі суладная з'ява прыроды» [1, *25*]. Сонца – гэта сотні стрэл-промняў, што асвятляюць зямлю, расквечваюць найшырэйшыя прасторы, якія нельга ахапіць адным поглядам, нельга лічыць ілюзорна-прыўзнятымі, звужанымі. Але пісьменніка цікавіць і кожны асобны прамень, філасофію якога тлумачыць і колер. Ён кампазіцыйна арганізуе пейзажную карціну, ствараючы яшчэ і фон дзеяння. А сонечны колер – безумоўна, залаты, як самы каштоўны, боскі, царскі, таму што сонца, як адзначалася вышэй, спрадвеку ўспрымалася як боства і крыніца жыцця. Гэтае ззянне тысячы промняў – стрэл нябеснага агню – праразае халоднае неба, каб данесці яму часцінку цяпла: *«З-за прыгожа акругленага пагорка, якімі так багаты віленскія ваколіцы, паднімалася ў яснае і халоднае неба, нібы* ***залатыя*** *стрэлы, праменні сонца»* [5, *632*].

Прыведзеныя ўрыўкі перадаюць тонкае філасофскае асэнсаванне прыроды зямнога дня, гімн сонцу як крыніцы жыцця, што дорыць святло, надзею і радасць абуджэння, духоўны пачатак прыроды, які абагаўляецца пісьменнікам, як калісьці абагаўляўся старажытнымі славянамі. У згаданых пейзажных малюнках мы можам вылучыць такую рысу, як

пачуццёвасць. Тое, пра што піша празаік, прасякнута асабістым аўтарскім успрыманнем, бачаннем. Паколькі Я. Колас вельмі тонка адчувае навакольны свет, то ўвесь час нібы знаходзіцца паміж рэчаіснасцю і чытачом і далучае сваё бачанне свету да бачання чытача.

Кожная нацыя, паводле слоў Т. Шамякінай, мае сваю сістэму каардынат, якая абумоўлена асаблівасцямі фарміравання таго ці іншага народа, а нацыянальны пейзаж – гэта шмат у чым вобраз і форма прасторавага існавання [12, *102*]. Такім чынам, беларускія пісьменнікі прапускаюць праз структуру прасторы, якая ўяўляе сабой скрыжаванне гарызанталі і вертыкалі (поле, сінь азёраў, стужкі рэчак, дарогі; курганы, дрэвы, лес), з'явы, факты, людзей, рэчы [11, *80*]. Гэтым якраз і абумоўлены выбар ў адлюстраванні пэўных аб'ектаў нацыянальнага ландшафту і адначасова выбар пэўных колераў для ўвасаблення найбольш тыповых рэалій, характэрных для беларускага пейзажу і нацыянальнага космасу беларусаў увогуле. Адным з такіх аб'ектаў нацыянальнага беларускага краявіду з'яўляецца лес. Лес заўсёды вабіў да сябе і насцярожваў, выклікаў адчуванне зачараванасці. Колькі таямніц ён заўсёды хаваў ад чалавека і гэтымі ж таямніцамі да сябе і прыцягваў! Асаблівую таямнічасць, поўную казачнага хараства, надае лесу сіні колер: *«Яшчэ не бачаныя краявіды Пінскага Палесся, залітыя святлом вераснёўскага сонца, атуленыя тонкаю павалокаю* ***сінечы****, поўныя своеасаблівага хараства, першабытнай дзікасці, мяккасці тонаў і нейкай адвечнай задумлёнасці, вынікалі перад Лабановічам, захаплялі сваімі чарамі, неабсяжнымі прасторамі зямлі і роўняддзю паземаў, што зліваюцца з небам ці хаваюцца за* ***цёмна-сіняю*** *стужкаю бясконца далёкіх лясоў»* [5, *265*]. Сіняй якраз успрымалася нейкая паверхня, што знаходзіцца ад нас на вялікай адлегласці і, здаецца, збягае ад нас. Фізікі называюць гэтую з'яву *атмасферным рассейваннем* [6, *81*]. Чым далей знаходзіцца лес, тым здаецца больш туманным і сінім. Справа ў тым, што тоўсты «слой» паветра паміж намі і лесам, асвечаны збоку сонечнымі промнямі, рассейвае святло, якое накладаецца на фон, нібы пакрываючы вэлюмам размешчаныя за ім прадметы. Таму кантрасты паміж цёмнымі і светлымі часткамі змякчаюцца, і фон робіцца больш аднародным і больш сінім. Існаванне такой перспектывы адбіваецца на нашых ацэнках, напрыклад, адлегласці да пэўных прадметаў. Аднак назіральная і дапытлівая душа беларуса здаўна ўспрымала і тлумачыла гэтую з'яву па-свойму – паэтычна. Адсюль, верагодна, і паходзіць устойлівы вобраз ***сініх*** *даляў*, ***сіняй*** *далечыні*. Сінеча акутвае краявіды і накладае на іх адбітак загадкавасці. Таму і хочацца дапытліваму роздуму прыўзняць заслону сінечы і зірнуць за яе рубяжы, адкрыць для сябе *«неакрэсленыя далечы, маўклівыя і мудрыя ў сваёй задумлёнасці, з іх узгоркамі, далінамі і крыніцамі, з тонкімі палоскамі лясоў на небасхіле, дзе зямля нібы сходзіцца з небам. І ўсё гэта*

*прыкрывалася празрыстаю заслонаю **сiняватай** смугі»* [5, *541*]. Здаецца, там можна знайсці адказы на пытанні, пазнаць таямніцы жыцця.

Якраз сіні колер размешчаных удалечыні лясоў дапамагае паказаць неабсяжнасць прастораў беларускай зямлі, атуленых ледзь заўважнай сінечай. А гэта стварае адчуванне глыбіні і бязмежнасці. Такія малюнкі наводзяць на роздум пра вечнае, закранаюць ледзь улоўныя струны чалавечай душы, імкнуць у вышэйшыя сферы Сусвету, дзе матэрыяльнае растварае ў духоўным, дзе жыве адвечная гармонія і боская прысутнасць: *«Ён першы тут вітаў надыход дня, і песня расплывалася ў маўклівым паветры звонам тонкага дарагога металу, напаўняючы **ясна-сінія** разлогі надзем'я і глыбокую цішыню зямлі, агорнутай затоена-радаснаю задумлёнасцю»* [5, *235*].

Надзвычай паэтычны і эмацыянальны змест набывае ў трылогіі яшчэ адзін вобраз – Нёман. Ён робіцца крыніцай спакою і «душэўнай утульнасці» [9, *29*]. Чытаючы апісанні нёманскіх краявідаў, мы заўважаем, што «не столькі ўжо літаратурны Лабановіч перад намі, колькі сам аўтар-апавядальнік, які аддзяляецца ад героя і пачынае свой маналог у творы» [9, *28*]. Цікава, што ён прапануе вельмі эфектны пункт агляду – вяршыню вапнавай гары, што ўзвышалася калісьці над мястэчкам: *«А як прыгожа выглядае адгэтуль Нёман! Як выцягнутае **срэбнае** вужышча з дзесяткамі, сотнямі, тысячамі прыгожа акругленых кален-нартаў, павіваецца, бы пасмейваецца на сонцы, стары наравісты Нёман у высокіх берагах, атуленых лозамі і пахучымі травамі-зеллем, далінамі-лугамі, палямі-ўзгоркамі з **залатымі** або **беласнежнымі** схіламі пяскоў... Смела сажу: мала дзе знойдзеце вы такія прыгожыя рэчкі, як Нёман»* [5, *201*]. Тут прыгадваецца Мікалай Гогаль з яго паэтызацыяй Дняпра. Магія роднай рэчкі прымушае Якуба Коласа ўзняцца над наваколлем і ўспрыняць яе метафарычна, нібы чарадзейную з'яву.

Варта прыкмеціць, што ў гэтым малюнку апорны вобраз – *Нёман-вужышча* – характэрна коласаўскі, і ствараецца ён «эстэтычным мантажом дзвюх звычайных прадметных з'яў. Вужышча – доўгая, тоўстая кручаная вяроўка, якой уціскалі і абвязвалі воз з сенам. У якасці аналагу да Нёмана бярэцца, такім чынам, практычна-бытавая рэч, эстэтычна не высокага ўзроўню» [9, *28*]. У гэтым – увесь Якуб Колас. Вужышча, праўда, *срэбнае*, і гэтая якасць відавочна разлічана на яго ўзвышэнне. Такім чынам, і другая частка мантажнай структуры – Нёман – таксама падымаецца на эстэтычную вышыню. І не раз яшчэ ў трылогіі «загучыць шчымліва-сардэчная нота любавання красой наднёманскай зямлі» [9, *28*].

Для дасягнення ў прыведзеным апісанні эфекту яшчэ большай эстэтызыцыі краявіду пісьменнік падкрэслівае, што нават пясок на берагах ракі быў *залаты* або *беласнежны*. Гэтая дэталь таксама садзейнічае ўзвышэнню створанага Коласам вобраза Нёмана, бо згаданыя колеры чыстыя і высакародныя. Аўтар адмыслова выкарыстоўвае азначэнне

беласнежныя, а не проста *белыя*, паколькі *беласнежны* асляпляе сваёй бялюткасцю.

Не аднойчы ўжывае пісьменнік азначэнне *срэбны* для характарыстыкі Нёмана. Такі колер набывае рака, калі іскрыцца пад промнямі сонца водны прастор, імчыць удалячынь неперарыўная плынь. Я. Колас зноў падае з вышыні птушынага палёту шырокую панараму абласканага свяцілам Нёмана. Рака малюецца ў руху, сярод зараснікаў крушыны і арэшніку. Яна нібы жывая істота, стан якой радасны, вясёлы: *«**Срэбнаю** стужкай вывіваўся Нёман, то падыходзячы пад самы лес, падразаючы карэнне дрэвам, то бегучы сярэдзінаю лугу, то падступаючы да поля, апяразваючы бліскучым жывым паскам яго пясчаныя схілы. Сям-там па лугавых грудах раскідаліся бародкі-кудзеркі астраўкоў, дзе буяў малады, сакавіты дубняк, кусты арэшніку, брызгліны чаромхі і крушыны, а самая понізь засцілалася мяккаю лугавою канапелькаю, што зацвітае летам такімі прыгожымі сіненькімі кветачкамі... Эх, як прывольны прасторы наднямонскіх лугоў!.. Многа тут... прастору і сонца»* [5, *233*]. Такія падабраныя Коласам азначэнні, як ***срэбная*** *стужка*, ***бліскучы*** *жывы пасак* надаюць малюнку дынамізм, а Нёман ператвараецца ў жывую істоту, што ўвабрала ў сябе часцінку сонца і станоўчую энергетыку беларускай прыроды.

Такім чынам, пры апісанні тыповых аб'ектаў беларускага ландшафту Якуб Колас выкарыстоўвае чыстыя, насычаныя колеры, якія абуджаюць у чытача пэўныя эмоцыі, перадусім станоўчыя, што абумоўлена законамі псіхалогіі, мастацкага ўспрыняцця. Колеры, якія выкарыстоўвае аўтар трылогіі, тыповыя для рэалій беларускага пейзажу і нясуць на сабе адбітак міфалагічнага мыслення. Як чалавек з тонкай паэтычнай душой, Якуб Колас зразумеў, што толькі прыгожыя словы, прыгожыя колеры здольныя стварыць прыгожы вобраз.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бельскі А.* "Гарыць зямля ад фарбаў летніх...": Лета ў беларускай паэзіі [працяг] // Роднае слова. 1995. № 7. С. 24–29.

2. *Галеев Б. М.* Синестезия – чудо поэтического мышления // Научный Татарстан. 1999. № 3. С. 19–23.

3. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1988.

4. *Ефимов А.* Образная речь художественного произведения // Вопросы литературы. 1959. № 8. С. 91–108.

5. *Колас Якуб.* Збор твораў: у 14 т. / пад рэд. Ю. С. Пшыркова, В. В. Барысенкі. Т. 9: Трылогія "На ростанях". Мн., 1975.

6. *Миннарт М.* Свет и цвет в природе. М., 1969.

7. *Миронова Л. Н.* Цвет в изобразительном искусстве. Мн., 2003.

8. *Навуменка І. Я.* Якуб Колас: Нарыс жыцця і творчасці. Мн., 1982.

9. *Пяткевіч А.* Рака, што працякла праз сэрца: Вобраз Нёмана ў творчасці Якуба Коласа // Роднае слова. 1997. № 11. С. 20–29.

10. *Цыганова С. А.* Цветообозначения в фольклоре: символика, смысл, традиция // Менталитет. Концепт. Гендер = Mentalität. Konzept. Gender: сб. ст.; Кемер. гос. ун-т; отв. ред.: Е. А. Пименов, М. В. Пименова. Вып. 7. Landau: Verlag Empirische Pädagogik; Кемерово, 2000. С. 79–99.

11. *Шамякіна Т. І.* Нацыянальны космас беларусаў і літаратура (да пастаноўкі праблемы) // Шляхам стагоддзяў: матэрыялы дзвюх канферэнцый аднаго года: Ягелонскі ун-т (Кракаў, 20–25 лют. 1989); Беларускі ун-т (Мінск, 23–28 кастр. 1989); пад рэд. А. А. Лойкі. Мн., 1992. С.78–87.

12. *Шамякіна Т. І.* Элементы беларускай геасофіі як аснова нацыянальнай літаратурнай класічнай традыцыі // Беларуская філалогія: зб. нав. прац вуч. філал. фак. Белдзяржуніверсітэта / пад аг. рэд. І. С. Роўды. Мн., 2003. С. 97–105.

13. *Яньши П. В.* Цвет как фактор психической регуляции // Прикладная психология. 2000. № 4. С. 14–27.

Ульяна Верина

МИФОТВОРЧЕСТВО КАК КОМПОНЕНТ СОЗНАНИЯ ПЕРСОНАЖА (И. А. Гончаров «Обломов»)

Рассмотрение русской литературы XIX в. под углом зрения культуры XX в., к чему призвал В. П. Руднев, объявив, что реализма нет, а есть лишь «призрак реализма», позволило прежде всего исследовать написанное классиками, а не вводить великие произведения в рамки, предуказанные направлениями, методами и тенденциями. Отказ от признания существования реализма как убедительно доказанного и последовательно воплощенного метода обогащает наше знание литературы. Место социологизированного подхода к литературоведческому исследованию занято изучением мифопоэтики: «…исследователи построили новый миф вместо мифа о реализме» [3, *199*]. Не всегда обоснованно выглядит апелляция к «паттернам» и «парадигмам», как вызывает сомнение и утверждение присутствия самого мифопоэтического контекста, который современными исследователями понимается предельно широко. Вместе с тем мифопоэтическое исследование чрезвычайно увлекательно. Думается, что главное его преимущество – постоянное открытие новых смыслов, которых не счесть в бездонном великолепии русской классики. Хотелось бы, правда, чтобы не произошла действительная замена одного призрака другим.

Началом изменения отношения к русской классике можно считать распространение влияния идей М. М. Бахтина. В. Н. Топоров написал несколько работ, в которых в произведениях Ф. М. Достоевского отмечались черты архаических представлений, А. К. Жолковский представил свои исследования произведений Л. Н. Толстого. Достаточно интересные результаты дает изучение мифопоэтики «Грозы» А. Н. Островского, которое не прекращается до сих пор. Несправедливо обойден вниманием исследователей остался И. А. Гончаров. Его творчеству, даже и в традиционном историко-литературном аспекте, было посвящено немного основательных работ, а в конце XX в. интерес к произведениям великого классика, если и не утрачен, то продолжается в русле утвердившихся представлений. Присутствие фольклорной, мифологической составляющей признается в творчестве И. А. Гончарова a priori. Показательно, что В. П. Руднев, приводя примеры «гуманитарного мифотворчества», идею о рассмотрении Обломова в мифопоэтическом аспекте оставляет без ссылки, т. е. такое исследование не проведено, тогда как стихотворение Н. А. Некрасова «Железная дорога» как воплощение идеи строительной жертвы и рассказ Л. Н. Толстого «После бала» – архаической инициации, нашли реализацию в трудах, ставших хрестоматийными, – В. А. Сапогова и А. К. Жолковского. В. П. Руднев же, несколько иронизируя, высказал предположение, что в Обломове можно увидеть «не просто обленившегося русского барина, но воплощение Ильи Муромца, сидящего на печи тридцать лет и три года» [3, *199*]. Также небезынтересно, что В. И. Тюпа, сосредоточиваясь на двойственности в своем аналитическом рассмотрении первой главы романа И. А. Гончарова, акцентирует ту же черту – возраст героя, однако более для подтверждения своей идеи: в данном случае возраст, также толкуемый в мифопоэтическом аспекте, служит отражением идеи двойственности, а именно, переходности: «…Обломова мы застаем на пороге возраста Христа – лиминального (порогового, пограничного) возраста символической смерти и преображения (воскресения в новом статусе). Эта лиминальная символика, через посредство волшебной сказки уходящая корнями в ритуально-мифологический комплекс инициации и обнаруживаемая в основе множества сюжетов мировой литературы, весьма часто манифестируется свадебным комплексом мотивов. Данный вариант мы имеем и в романе Гончарова, где с самого начала Захар характеризует результат своих мнимых трудов так: *Прибрано, словно к свадьбе*. Чуть позже Илья Ильич восклицает: *Ведь есть же такие ослы, что женятся!*» [4, *142*].

Однако «свадебный комплекс мотивов», переходность, двойственность, несомненно присутствующие в повествовательной структуре романа Гончарова, могут быть объяснены и тем, что сам Илья Ильич – мифотворец, и это качество персонажа неоднократно

подчеркивается автором. Так, в «Сне Обломова» содержатся ключи ко всем мотивам и образам романа, к развитию сюжета в целом. (Напомню, что эта глава была опубликована на 10 лет раньше романа в целом и она единственная имеет название, остальные лишь пронумерованы.) Разве это реальная Обломовка, в которой провел детство Илья? Это сказочный край! В нем даже смерти нет: «*В последние пять лет из нескольких сот душ не умер никто, не то что насильственною, даже естественною смертью. <…> А если кто от старости или от какой-нибудь застарелой болезни и почил вечным сном, то там долго после того не могли надивиться такому необычному случаю*» [2, *84*]. Не умер, не скончался, а «почил вечным сном». Эта иносказательная формула как нельзя лучше коррелирует с названием главы и далеким от *реальной* жизни состоянием сказочной Обломовки и ее невинных обитателей, а также предсказывает символическую смерть самого главного героя.

В множестве деталей мифологический характер волшебного края Обломова выступает со всей очевидностью: в избу, стоящую на краю обрыва «с незапамятных времен», дано войти не всякому, «разве только посетитель упросит ее *стать к лесу задом, а к нему передом*» [курсив И. А. Гончарова. – **У. В.**] [2, *82*]; «*крестьяне в известное время возили хлеб на ближайшую пристань к Волге, которая была их Колхидой и Геркулесовыми Столпами, да раз в год ездили некоторые на ярмарку, и более никаких сношений ни с кем не имели*» [2, *83*].

Счастливая особенность русских классиков все всегда объяснять словами, не оставляя читателю места для домыслов и догадок, что утверждал В. Набоков в «Лекциях по русской литературе», дает возможность найти в «Сне Обломова» точные указания на природу, характер и смысл мифотворчества Ильи Ильича: «*…сказка у него смешалась с жизнью, и он бессознательно грустит подчас, зачем сказка не жизнь, а жизнь не сказка*» [2, *94*], и далее: «*А, может быть, сон, вечная тишина вялой жизни и отсутствие движения и всяких действительных страхов, приключений и опасностей заставляли человека творить среди естественного мира другой, несбыточный, и в нем искать разгула и потехи праздному воображению или разгадки обыкновенных сцеплений обстоятельств и причин явления вне самого явления*» [2, *95*]. В последней цитате мы обращаем внимание на начальное «может быть», выражающее лишь предположение, и на философские обобщения «творить среди естественного мира другой», а также витиеватое «причин явления вне самого явления».) Обращение к тексту показывает и что мифотворчество – это *деятельность* Обломова. Гончаров иронизирует, называя эту деятельность «работой»: «*…большую часть узора жизни, который он чертил в своем уединении, занимал новый, свежий, сообразный с потребностями времени план устройства имения и управления крестьянами. <…> Он несколько лет* ***неутомимо работает***

над планом, думает, размышляет и ходя, и лежа, и в людях; то дополняет, то изменяет разные статьи [замечу, что Илья Ильич при этом ничего не пишет! – **У. В.**], *то возобновляет в памяти придуманное вчера и забытое ночью; а иногда вдруг, как молния, сверкнет новая, неожиданная мысль и закипит в голове – и пойдет* ***работа.*** *<…> Он как встанет утром с постели, после чая ляжет тотчас на диван, подопрет голову рукой и обдумывает, не щадя сил, до тех пор, пока, наконец, голова утомится от* ***тяжелой работы*** *и когда совесть скажет: довольно сегодня сделано для общего блага. <…> Тогда только решается он отдохнуть от* ***трудов*** *и переменить заботливую позу на другую, менее деловую и строгую, более удобную для мечтаний и неги*» [2, *52*]. В этом отрывке четырежды упомянута работа, труды, в первом предложении 10 глаголов! Но эта работа скрыта от постороннего глаза – ни плодов неустанной деятельности Ильи Ильича, ни даже его попыток перевести свои умственные усилия из плана воображаемого в план действительности мы не увидим. В конце VI главы Гончаров говорит, что один лишь Штольц мог судить «*об этой внутренней волканической работе пылкой головы, гуманного сердца*», но «*Штольца почти никогда не было в Петербурге*» [2, *54*]. И лишь Захар, слуга Обломова, знал «весь его внутренний быт», и глава VII посвящена Захару, которого справедливо называют двойником Обломова, воспитанным в той же среде, разделяющим образ жизни своего барина.

Мыслительная деятельность Обломова огромна, поскольку он создает совершенный сказочный мир, где все продумано до мелочей. Воплотив свою мысль в слова и изложив Штольцу, Илья Ильич слышит приговор – «обломовщина», и, возражая, сам называет сотворенный собой мир «идеалом утраченного рая».

В страстном монологе Обломова впервые возникает упоминание арии из оперы «Норма» – Casta diva, «Пречистая дева», и так впервые появляется в романе Ольга Ильинская. Казалось бы, уже это первое упоминание в связи с мечтой Обломова и его любимой музыкой, а также фамилия героини – Ильинская (т. е. чья? – Ильи Ильича, принадлежащая ему) должны обеспечить счастливое соединение в «свадебном комплексе мотивов». Кроме того, нельзя не обратить внимание на имманентное мифу понятие вечности, непременно присутствующее в мечтаниях Обломова, в его представлениях о любви. Он мечтает о «неизменной физиономии покоя, вечном и ровном течении чувства», сохраняющемся 20, 30 лет. «Вечное» как главный залог «настоящей жизни» повторяется в его размышлениях несколько раз: «*Вечно ровное биение покойно-счастливого сердца, следовательно, вечно наполненная жизнь, вечный сок жизни, вечное нравственное здоровье*». Обломов мечтает о жизни с Ольгой вначале в «*волшебной дали*» – в Европе, затем в «*земном раю*» – в Обломовке. Ольга в воображении Обломова предстает как прекрасная статуя – в романе несколько раз встречается это сравнение. И ее

совершенство вполне отвечает идеалу Обломова, который он представляет как вечную любовь. Но почему же в таком случае их любовь не осуществилась? Неужели действительно дело в той мизерной причине, на которую указал И. Анненский как на неистинную: «Один критик зло посмеялся и над Ольгой, и над концом романа: хороша, мол, любовь, которая лопнула, как мыльный пузырь, оттого, что ленивый жених не собрался в приказ. <…>Мне конец этот представляется весьма естественным. Гармония романа кончилась давно, да она, может, и мелькнула всего на два мгновения в Casta diva… в сиреневой ветке; оба, и Ольга и Обломов, переживают сложную, внутреннюю жизнь, но уже совершенно независимо друг от друга; в совместных отношениях идет скучная проза, когда Обломова посылают то за двойными звездами, то за театральными билетами, и он, кряхтя, несет иго романа. <…>Нужен был какой-нибудь вздор, чтобы оборвать эти совсем утончившиеся нити» [1]. Однако, помимо «вздора», есть причина, не позволившая Илье Ильичу обрести счастье с предназначенной ему Ильинской, и причина эта – несоответствие Ольги, ее статуарной красоты фольклорному идеалу, красоте Милитрисы Кирбитьевны. «*Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ, и глаза не горели лучами внутреннего огня; ни кораллов на губах, ни жемчугу во рту не было…*» [2, *157*]. С введением образа Ольги связано и нарушение хронологии в романе, осознанно или неосознанно допущенное Гончаровым. С приездом Штольца Илья Ильич ежедневно бывает на приемах, ездит с приятелем по делам, «*другой, третий день опять, и целая неделя промелькнула незаметно*». Затем восстает «против этой суеты», и происходит разговор, в котором Обломов излагает свой идеал жизни в сказочной стране, Штольц называет его «обломовщиной» и рассказывает об Ильинской, которая исполняет Casta diva, обещая познакомить с ней Обломова. Вместе с тем знакомство с Ильинской происходит на следующий же день после приезда Штольца, заставшего друга в разных чулках и рубашке наизнанку. «*Разные чулки*» станут потом «оружием» Ольги и не раз возникнут в разговоре. Возможно, это лишь упущение Гончарова, но в таком выверенном, десятилетие создававшемся романе эта деталь может служить лишним доказательством того, что Агафья Пшеницына, в доме которой все свершается в строго регламентированном природой и церковным календарем порядке не случайно становится Милитрисой Кирбитьевной: «*Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре. <…> Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жмется к няне, прислушивается к ее старческому, дребезжащему голосу: – Милитриса Кирбитьевна! – говорит она, указывая ему на образ хозяйки*» [2, *390*].

С Ольгой Обломов не преобразился (миф упорядочивает, реальность следует хаосу случайности, в том числе и в отношении временной последовательности), а Пшеницына «становится женой Обломова без переходности свадебного обряда» [4, *143*]. В.И. Тюпа «несостоявшуюся перемену статуса» считает подтверждением указанной им дихотомии «природа – культура», в которой Обломов – «природный человек», говорящий возлюбленной «Возьми меня, как я есть, люби во мне, что есть хорошего», а Штольц и Ольга – представители культуры, жаждущей «обновления и преобразований, переделок, усовершенствований…» [4, *143*].

Однако, кроме того, противостояние «Обломов – Штольц» – это противостояние мифотворца и реалиста (как и Пшеницына – Ильинская противопоставлены в своем отношении «следование установленному движению времени – «случайное» нарушение хронологии»). Мысленная работа Обломова невероятна. Так, он предвидит все возможные варианты развития событий, находясь перед выбором «теперь или никогда!» Он знает все, что нужно делать, если «идти вперед», знает все, что скажет ему Штольц. Так же точно, до деталей, он знает, что произойдет, если «остаться». Знает и свой конец: «*…не дочитать до конца путешествие в Африку, состариться мирно на квартире у кумы Тарантьева…*» [2, *153*].

Эта способность мысленного конструирования приводит и к первому разрыву с Ольгой, когда Обломов в воображении вдруг решает, что стал лишь первым, пробудившим в Ольге чувства, что ей не за что полюбить его, хотя накануне она трижды сказала: «*Люблю, люблю, люблю*». Он же пишет письмо, в котором отвечает «*Нет, нет, нет*». В минуты сомнения ему является «*светлая, как праздник, Обломовка*» [2, *225*], но затем снова – мучительные сомнения, терзания из-за приписывания себе несуществующих пороков («*я соблазнитель, волокита*!» [2, *225*]). Так же и решая «*протянуть Ольге руку с кольцом*», Илья Ильич представляет «*ее стыдливое согласие, улыбку и слезы, молча протянутую руку, долгий, таинственный шепот…*». Но действительность, живая, настоящая Ольга опровергают то, что создано его воображением: «*И вдруг, ни порывистых слез от неожиданного счастья, ни стыдливого согласия! Как это понять? В сердце у него проснулась и завозилась змея сомнения…*» [2, *233*]. Жизнь его души неостановима. Он живо воображает все «ужасы» семейной жизни, потом – «поэзию», потом – детали, как Штольц удивится, а Захар «*завопит от радости*». В сценах раздумий о женитьбе прежде всего обращает внимание противоположение «руки» и «сердца»: не то и другое Обломов предлагает Ольге, а лишь «*руку с кольцом*», так же и она в ответ протягивает ему руку, а в сердце Обломова в это время – «*змея сомнения*», готовая отказаться от противоречащей сказке действительности.

Путь к отступлению Обломову «обеспечивает» абсурдный диалог с Пшеницыной. Коммуникация не состоялась, поскольку Агафья Матвеевна

«*тупо слушала, ровно мигая глазами*» [2, *246*] (слова «тупо», «тупой» самые частые в ремарках к ее репликам и в ее описаниях). Они говорили каждый о своем – блестящий литературный прием! – и Обломов, ничего не выяснив, оставляет объяснение «*до другого раза*».

Только прочитав роман до конца, закрыв книгу, можно подумать, что да, в самом деле, какая нужна была малость для того, чтобы счастье Обломова осуществилось наяву! Но в романе, в спокойном течении прозы Гончарова препятствия, встающие перед Обломовым (неустроенность имения, дом рушится, туда невозможно приехать с молодой женой, денег на свадьбу нет и не предвидится), показаны как действительно непреодолимые. Его опутали проходимцы, его обокрали и обманули, как может «голубиное сердце» противостоять деятельному злу? Штольц делает для своего друга все, что может: разоблачает преступный обман, берет на себя управление имением, распоряжается о постройке дома, но Обломов уже никогда не выберется из дома на Выборгской стороне, поскольку живет там, «*где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре*». Милитриса Кирбитьевна – светлый сказочный образ детства – явилась в образе Агафьи Матвеевны Пшеницыной – почти бессловесной, живущей лишь хозяйственными заботами. Обломов не преобразился, поскольку достиг своей волшебной страны, а затем перешел из состояния сонной жизни в смерть как в сон (покоился «*на одре смерти, как на ложе сна*»), в уже осуществленную, вещественно подтвержденную сказку (ответ на вопрос «где Обломов?» – «…Под скромной урной покоится *тело*» [курсив наш. – **У. В.**] указывает лишь на нахождение физической оболочки).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И. Ф.* Гончаров и его Обломов // Книга отражений. М., 1979.

2. *Гончаров И. А.* Обломов. М., 1957.

3. *Руднев В. П.* Призрак реализма // Прочь от реальности: исследования по философии текста. М., 2000.

4. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. зав. М., 2008.

Полина Ткачева

ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД К КЛАССИЧЕСКОМУ ЖАНРУ (В. Высоцкий «Притча о правде и лжи»)

В условиях развития современной литературы существует проблема инновационной трансформации авторами канонов классических жанров [5, 2]. Это происходит не только и не столько потому, что современные условия жизни и творчества диктуют эти изменения, а прежде всего в силу развития и движения внутренних механизмов в самом литературном процессе [7].

«Притча о правде и лжи» исполнялась В. Высоцким как песня под гитару. Однако уже в название автор вводит термин «притча» и тем самым определяет для читателя (слушателя) некоторые жанровые границы, которые устанавливают (еще до прочтения) отношение читателя к данному произведению. Исходя из этого практически беглого взгляда на произведение следует, что необходим детальный анализ «Притчи о правде и лжи» с целью более четкого определения границ жанра данного произведения.

«Притча – эпический жанр, представляющий собой краткий назидательный рассказ в аллегорической, иносказательной форме» [4, *808*]. Чаще всего действительность в притче представлена в абстрактном, аллегорическом виде, хронотоп сложноопределяем, а персонажи не имеют четкой связи с конкретными историческими лицами. В притче, в отличие от других жанров (например, басни), есть объяснение аллегории. Таким образом, этот жанр претендует на более глубокое обобщение. Чаще всего притча имеет параболическую композицию, в основе которой лежит движение мысли «как бы по кривой» [4, *808*]: сюжет начинается и заканчивается рассуждениями об одном предмете, «а в середине происходит удаление к совсем, казалось бы, другому объекту» [4, *808*]. В данном случае парабола используется как прием.

Что же можно наблюдать в произведении «Притча о правде и лжи» В. Высоцкого? Первое, что сближает произведение В. Высоцкого с жанром притчи, – это наличие четкой сюжетной линии, являющейся основополагающей для данного произведения. Поэтому, как и притчу, это произведение можно отнести к эпосу. Второе, «Притча о правде и лжи» – это краткий назидательный рассказ, полностью построенный на аллегориях, что характерно для жанра притчи. Более того, зашифрованный скрытый идейный уровень выражается посредством иронической, местами сатирической интонации. Причем как отрицательные, так и положительные образы имеют ироническую окраску. Вот, например, как характеризуется главная героиня – Правда:

И легковерная Правда спокойно уснула,

Слюни пустила и разулыбалась во сне, —
Грубая Ложь на себя одеяло стянула,
В Правду впилась — и осталась довольна вполне [2, *352*].

В принципе, автор сказал, что Правда наивна и доверчива, но выражение «слюни пустила» вносит в формирование образа ироническую окраску.

Сам термин «притча» (или наиболее древний вариант — «причта») происходит от слова «причт» («причет»). В словаре В. Даля читаем: «Причет или причт – клир, священно- и церковнослужители одного прихода. // Причт – иногда вместо паства, приход» [3, *250*]. Как видно из толкования, с одной стороны, это священнослужители одного прихода, с другой – сам приход, а общим объединяющим является слово, связывающее священнослужителя и его приход, учителя и учеников. В этой связи притча есть поучение, что и является основой жанра, ибо и сюжет, и образы, и действия – все создается автором притчи ради того, чтобы в иносказательной скрытой форме выразить поучение. «Притча о правде и лжи» была написана В. Высоцким именно ради поучения, усложненного философским смыслом, символикой. Этим, а также параболическим построением данное произведение напоминает классические притчи. Например, Евангельскую притчу о нанятых в виноградник работниках [1, *1037–1028*], которая начинается и заканчивается рассуждением о Царствии Небесном, обрамляющим рассказ о расчетах хозяина с работниками, нанятыми в разное время. Однако «Притча о правде и лжи» – современное произведение, не полностью отвечающее всем канонам классической притчи. Если в классической притче сложно определить хронотоп, то в данном произведении В. Высоцкий включает в аллегорический рассказ элементы современности, подчеркивая тем самым связь «Притчи о правде и лжи» с современной действительностью. Обратимся к тексту. Пять первых четверостиший ничем не напоминают нам о современной действительности. Ложь заманивает Правду к себе на ночлег, похищает ее одежды – все эти действия напоминают классическую притчу, а указания на современный хронотоп практически отсутствует:

Выплела ловко из кос золотистые ленты
И прихватила одежды, примерив на глаз;
Деньги взяла, и часы, и еще документы, –
Сплюнула, грязно ругнулась – и вон подалась.
Только к утру обнаружила Правда пропажу –
И подивилась, себя оглядев делово:
Кто-то уже, раздобыв где-то черную сажу,
Вымазал чистую Правду, а так – ничего.
Правда смеялась, когда в нее камни бросали:
«Ложь это все, и на Лжи одеянье мое… [2, *352*].

Настораживает лишь фраза: «*деньги взяла, и часы, и еще документы…*», но в принципе она звучит нейтрально в данном контексте. Все изменяется ровно на середине произведения:

Двое блаженных калек протокол составляли
И обзывали дурными словами ее [2, *352*].

«Двое блаженных калек» превращаются в милиционеров (ироническое совмещение несовместимого), они составляют протокол, обзывают Правду дурными словами:

Стервой ругали ее, и похуже чем стервой,
Мазали глиной, спустили дворового пса…
«Духу чтоб не было, – на километр сто первый
Выселить, выслать за двадцать четыре часа!» [2, *353*].

Правду пытаются выслать «на километр сто первый» как женщину легкого поведения – яркая реалия времени СССР. Автор не дает забыть о притче: «*мазали глиной, спустили дворового пса*», но тут же возвращает нас к современности:

Тот протокол заключался обидной тирадой
(Кстати, навесили Правде чужие дела):
Дескать, какая-то мразь называется Правдой,
Ну а сама – пропилась, проспалась догола.
Чистая Правда божилась, клялась и рыдала,
Долго скиталась, болела, нуждалась в деньгах, –
Грязная Ложь чистокровную лошадь украла –
И ускакала на длинных и тонких ногах [2, *353*].

Интересными, на наш взгляд, являются заключительные шесть строк данного произведения. Если классическая Евангельская притча о нанятых в виноградник работниках [1, *1037–1028*] заканчивается рассуждением о Царствии Небесном, то данное произведение в последних строках возвращает нас на грешную землю:

Часто, разлив по сто семьдесят граммов на брата,
Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь.
Могут раздеть – это чистая правда, ребята, –
Глядь – а штаны твои носит коварная Ложь.
Глядь – на часы твои смотрит коварная Ложь.
Глядь – а конем твоим правит коварная Ложь [2, *353*].

«Притча о правде и лжи» имеет характерное для жанра притчи параболическое построение: мотив ночлега, с которого начато произведение, находит свое завершающее раскрытие в конце, вначале Ложь заманивает на ночлег Правду, и наивная Правда попадается на хитрые уловки Лжи; в конце человек (скорее всего молодой человек) оказывается в веселой пьяной компании, выпивает и попадает на ночлег неизвестно куда, а там вполне могут «раздеть»). Прием параболы помогает реализовать заложенное в последних строках философское послание-

предостережение автора: попадая в ту или иную компанию, беззаботный человек (может и вполне честный, но бесшабашный) перестает себе пренадлежать, потому что «штаны» его «носит коварная Ложь» – неизбежны материальные потери, «на часы» его «смотрит коварная Ложь» – он зависим и подчинен чужой воле, а в конечном счете судьбой (конь – судьба) начинает управлять Ложь. Ради этого и написано все произведение.

Итак, по своему построению, сюжетному ходу, философской наполненности «Притча о правде и лжи» близка к классической притче. Однако налицо и инновационные трансформации: сочетание героев-символов (главные герои – Правда, Ложь) с героями- перевертышами (блаженные калеки), выступающими в двух личинах: то проявляют черты героев классической притчи, то изменяются до неузнаваемости, становясь современниками автора. Появление в произведении современных реалией придает «Притче о правде и лжи» черты фельетона [7]. Все это позволяет нам определить жанр данного произведения как инновационный, авторский жанр, в котором сочетаются, дополняя и оттеняя друг друга, черты разных жанров. Эти инновационные трансформации, на наш взгляд, и позволили автору наиболее полно выразить философский смысл произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия / по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Пимена. М., 1979.

2. *Высоцкий В. С.* Антология сатиры и юмора России XX века: в 50 т. Т. 22. М., 2005.

3. *Даль В. И.* Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. М., 2005.

4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М., 2001.

5. *Ткачева П.* Разрушение границ жанра сказки в современной поэзии (В. С. Высоцкий «Лукоморья больше нет…») // Фалькларыстычныя даследванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. / пад. навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мн., 2006. Вып. 3. С. 105–109.

6. *Ткачева П.* Жанровые особенности произведения В. Высоцкого «Песня-сказка про джина» // Фалькларыстычныя даследванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. / пад. навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мн., 2008. Вып. 5. С. 102–105.

7. *Ткачова П.* Да праблемы межаў гумару і сатыры ў сістэме родаў літаратуры // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. 2007. № 4. С. 92–95.

Алеся Шамякіна

ПОМНІКІ НАРОДНАЙ ПАМЯЦІ ВАЧАМІ АНДРЭЯ ЛАБАНОВІЧА
(на матэрыяле трылогіі Якуба Коласа «На ростанях»)

«Трылогія Якуба Коласа «На ростанях» – твор з незвычайна вялікім ахопам жыццёвых з’яў» [4, *220*]. Сцвярджаючы гэта, крытыка звычайна мела на ўвазе перш за ўсё паказ прадстаўнікоў усіх сацыяльных колаў тагачаснага (пачатак XX стагоддзя) беларускага грамадства і сацыяльна-гістарычныя змены ў ім. Пад гэтай шырынёй ахопу мелася на ўвазе таксама і прырода, але ёй адводзілася амаль службовая роля. Між тым прырода ў трылогіі паўстае з не меншай паўнатой, раскрываючы сваю прыгажосць, «салодкую паэзію» (Л. М. Талстой) у самых разнастайных паўсядзённых праявах. Усе поры года – вясна, лета, восень, зіма (і не адзін раз), – гадзіны сутак, амаль усе геарафічныя часткі Беларусі (перш за ўсё Палессе, Случчына, Наднямонне), асноўныя прыродныя аб’екты – лес, поле, рака ў розных іх станах, самыя разнастайныя ландшафты, «ачалавечаны», «акультураны» гарадскі пейзаж – усё знаходзіць сваё месца на старонках трылогіі, адыгрываючы ролю зусім не службовую, а часта вызначальную ў агульнай канцэпцыі твора.

Адным з галоўных аспектаў у трылогіі з’яўляецца таксама культура памяці, авалоданне героем культурнымі набыткамі нацыі. Ужо з першых старонак рамана намячаецца імкненне Анадрэя Лабановіча «бліжэй стаць да народа», сур’ёзна ўрасці ў глебу самабытнай народнай культуры, з якой ён быў звязаны самымі кроўнымі, роднаснымі сувязямі, перш за ўсё сваім сялянскім паходжаннем і маленствам, якое правёў на ўлонні прыроды.

Цікавасць Андрэя Лабановіча да вусна-паэтычнай народнай творчасці была ў многім цікавасцю да язычніцкай культурнай спадчыны, так моцна звязанай з навакольнай прыродай. Але прырода захоўвае і помнікі гісторыі. У апошні час у мастацтвазнаўстве, літаратуразнаўстве ўсталёўваецца, на наш погляд, плённая традыцыя разглядаць час, адноўлены ў літаратуры і архітэктуры, паралельна і тыпалагічна, а таксама абавязкова ў сувязі з навакольным асяроддзем, з чаго выводзяцца важныя стылёвыя заканамернасці [2, *3*]. Напрыклад, храмы Старажытнай Русі (у Чарнігаве, Уладзіміры, Кіеве) шмат могуць растлумачыць у тым адчуванні прыроды, якое так самабытна паказана ў «Слове аб палку Ігаравым». І ў тэксце трылогіі знаходзіць месца «абгістарычаны» час – час з апазнавальнымі знакамі падзей, вельмі арганічна ўключанымі ў аповед. Адзін з такіх помнікаў народнай памяці – паданне пра Яшукову гару, якое расказвае дзядзька Раман А. Лабановічу пад час ад’езду таго з Цельшына. Курган — гэта як бы «мадэль далягляду». Акадэмік Б. А. Рыбакоў піша: «Авалоданне прасторай адбілася ў ідэі далягляду, выяўленнем якога стаў

курган. Курган – гэта мадэль бачнага свету, акрэсленага колам далягляду» [5, *233–234*]. Вядома, дадзенае меркаванне мелася на ўвазе Я. Коласам, і ўсё ж паказальна, што курган з”явіўся менавіта ў пачатку 2-й кнігі, у якой Лабановіч выходзіць на шырокія прасторы грамадскай дзейнасці.

Некалі і на беразе Нёмана, у раёне Мікуціч, быў курган, «*магіла забітых на вайне са шведамі салдатаў*» [1, *612*]. У высокім рачным беразе знаходзілі чалавечыя чарапы і косці. Са шведамі звязана таксама і гісторыя грэблі, на асушэнне якой А. Лабановічу так і не ўдалося падняць сялян: «*Колісь тут быў мост. Мост гэты быў знішчаны ў часе Шведскага Палення. Жыве яшчэ ў памяці людзей вайна са шведамі. Нават імя сваё мае ў вуснах народа – Шведскае Паленне. Вось і спалілі тады шведы мост. Вялікія бойкі адбываліся тут... Такая легенда звязвалася з грэбляю і з даўнейшым мастом, што быў на месцы яе*» [1, *252–253*].

«Дзіўнае ўражанне аказваў» на Лабановіча і манастыр XVI стагоддзя недалёка ад Пінска, «будзячы ў памяці падзеі гістарычнага мінулага, змаганне двух веравызнанняў, з якіх ніводнае не зрабіла людзей шчаслівымі» [1, *360*]. Вельмі суровы і пануры на выгляд манастыр здаваўся непадкупным вартавым аджыўшых рэлігійных традыцый мінулых стагоддзяў. У каменнях манастыра быццам матэрыялізавалася шматвяковая гісторыя краю, вось чаму гэты сімвал гістарычных драм на фоне прастораў пінскага Палесся і рабіў такое моцнае ўражанне: «*Яго парталы паважна разгортваюцца на фоне ружова-яснага неба, і нельга не заглядзецца на яго*» [1, *360*]. І не выпадкова гмах манастыра не толькі будзіў памяць пра мінулае, але і дзіўным чынам нітаваўся з думкамі пра будучае, дзе ён стане сведкам «*новага змагання за новы парадак жыцця, дзе на першым плане будуць рэальныя інтарэсы людзей*» [1, *360*].

Мінулае і іншымі спосабамі ўключана ў агульную сюжэтную структуру твора. Так, даволі часта прыгадваюцца героямі гады вучобы, сябры па семінарыі, прыводзяцца расказаныя рознымі персанажамі, у тым ліку і самім Андрэем Лабановічам, выпадкі з жыцця. Турсевіч апавядае Андрэю Лабановічу пра кантралёра на чыгунцы і пра лісу, забітую ў капліцы, а Андрэй Лабановіч у гарачым выказванні пра нацыянальную годнасць беларусаў для пацвярджэння сваіх слоў прыводзіць расказ пра знаёмага настаўніка, які не прызнаў пры гасцях сваю маці-сялянку. Ён таксама расказвае землякам розныя цікавыя эпізоды з жыцця цельшынскіх сялян, Ядвісі і Габрыньцы – паданне пра стварэнне Богам Палесся, у астрозе – прытчу-казку і г.д. Старожка Мар’я апавядае гісторыю Ядвісінай маці, а семінарскі сябра Алешка – пра свайго продка-драгуна. Шмат апавяданняў-былічак, прычым абавязкова звязаных з прыродай, прыводзіцца ў главах, у якіх гаворыцца пра зняволенне Андрэя Лабановіча ў астрозе. Да мінулага адносяцца песні, якія даюцца ў тэксце, а таксама часта ўзгадваемыя героямі цытаты з кніг розных аўтараў (Біблія, А. Пушкін, М. Гогаль, І. Крылоў, Ф. Ніцшэ, І. Тургенеў, Ф. Дастаеўскі,

Л. Талстой, Г. Ібсен і інш.), аўтарскае апавяданне пра цельшынскіх дзядоў і г. д. Зрэшты, аўтар не ў сілах утрымацца ад прамога умяшання ў тэкст, што ўносіць яшчэ адзін цікавы момант у часавыя адносіны твора: «*Колісь, яшчэ ў дні юнацтва, мяне зачароўвалі прасторы зямлі з іх шматлікімі гаманкімі дарогамі, шырокімі і вузкімі, роўнымі і крывымі, наабапал якіх сям-там вынікалі купчастыя ліпы, стромкія таполі або старыя кучаравыя хвоі. Мяне вабілі неакрэсленыя далечы, маўклівыя і мудрыя ў сваёй задумлёнасці... Нічога цікавейшага на свеце не было тады для мяне, як прыўзняць заслону сінечы і зазірнуць за яе рубяжы. Там, думалася, я знайду ўсе адказы на пытанні, пазнаю таямніцы жыцця... З таго часу шмат прайшло гадоў. Многа дарог перамералі мае ногі... Новыя прасторныя дарогі расчыніліся перад нашымі народамі. І не гасне нястомнае жаданне зірнуць за заслону заўтрашніх дзён*» [1, *541–542*].

Уся трылогія, асабліва трэцяя яе частка, накіравана ў будучае. Тут Якуб Колас паўстае паслядоўнікам цудоўных традыцый рускай класічнай літаратуры, і, як у М. Гогаля «птушка-тройка», як у А. Блока «стэпавая кабыліца», так і ў беларускага класіка сімвалам імкнення ў будучае з’явіўся вобраз дарогі.

Жыццё ў трылогіі паўстае як вечны, няспынны рух наперад. У руху не толькі героі, але і прырода. Калі ў першай кнізе лясы падкрэслена глухія і маўклівыя, то, як быццам, па кантрасту, наступныя пейзажы больш светлыя, больш вясёлыя. У трэцяй кнізе пашыраюцца не толькі рамкі месца дзеяння, прасторы зямлі становяцца ўсё больш адкрытымі і неабсяжнымі, ландшафты асветлены сонцам і як быццам празрыстыя, а апісанні прыродных працэсаў заўсёды дынамічныя: пейзажы часта змяняюцца, і сама прырода паўстае часцей за ўсё ў бурных сваіх праявах (бура зімой, навальніца летам) або ў пераходных станах, калі адна пара года змяняе другую. Пейзажныя замалёўкі непасрэдна звязаны са стварэннем пэўнай гістарычнай атмасферы, з прадчуваннем будучых грамадскіх змен. Бываюць перыяды, калі мы яўна чуем рух часу, яго крутыя павароты. Але бываюць гады, калі час як бы маўчыць. Аднак і гэта маўчанне часу, гэту музыку паўзы, музыку пераходнага перыяду Якубу Коласу ўдалося ўлавіць.

ЛІТАРАТУРА

1. *Колас Якуб*. Збор твораў: у 14 тамах. Т. 9 / рэд. Ю. С. Пшыркоў; камент. С. Забродская. Мн., 1975.
2. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. Л., 1982.
3. *Лихачев Д. С.* Земля родная. Л., 1983.
4. *Навуменка І. Я.* Якуб Колас. Духоўны воблік героя. Мн., 1981.
5. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. М., 1981.

Віктар Прастакоў

ФУНКЦЫІ ПІВА І МЁДУ Ў ІРЛАНДСКІХ І ВАЛІЙСКІХ СЯРЭДНЯВЕЧНЫХ МІФАЛАГІЧНЫХ ТЭКСТАХ

Мёд, як адзін з найбольш архаічных харчовых прадуктаў, мае сакральнае значэнне ў шматлікіх культурах. У грэцкай міфалогіі бог Дыяніс мог прымусіць біць з-пад зямлі мядовыя фантаны; адным з атрыбутаў «залатога стагоддзя» быў мёд, які сам па сабе сачыўся з дрэў; пры пахаванні ў магілу клалі мядовую ляпёшку для замагільнага пса Кербера. Мёд з’яўляўся атрыбутам аднога з галоўных багоў індыйскай міфалогіі Мітры. Асаблівую ролю адыгрываў мёд у скандынаўскай міфалогіі: тут само сусветнае дрэва Іггдрасіль сачыцца мёдам; мядовая крыніца велікана Міміра б’е ля яго карней; малако казы Хэйдрун, змешанае з мёдам, п’юць загінуўшыя героі ў палацах Вальхалы; зрэшты, адным з галоўных подзвігаў вярхоўнага бога Одзіна была здабыча мёду паэзіі, з-за чаго ён нават ахвяраваў сваё вока. Сакральнае значэнне мае мёд і ў беларускай міфалогіі. Ён адначасова з’вязаны як са святамі «жыцця», напрыклад вяселлем, так і з пахавальнымі абрадамі [1, *322*].

Піва, як адзін з самых першых алкагольных напояў, адыгрывала важную ролю у жыцці інда-еўрапейскіх народаў, выяўляючы сувязь з іншасветам. Так, напрыклад, фінскі герой Леммінкяйнен, трапіўшы ў іншасветную краіну (Пяйвела), быў пачаставаны півам са змеямі і чарвякамі, што сталася прычынай яго смерці. Асірыс – егіпецкі бог, які вечна гіне і адраджаецца – у якасці культурнага героя міфаў навучыў людзей вырабляць піва. Адным з подзвігаў бога-грамавіка Тора са скандынаўскай міфалогіі была здабыча катла для варкі піва, які ён адабраў у марскога велікана Хюміра. Іншым, яшчэ больш паказальным прыкладам важнасці піва ў скандынаўскай міфалогіі з’яўляецца Брагі – бог паэзіі, які звязваецца з самім Одзінам (ён называецца «сынам Одзіна»). Брагі, дарэчы, быў мужам Іддун – захавальніцы чароўных залатых маладзільных яблык, дзякуючы якім багі заставаліся вечна маладымі. У беларускай міфалогіі піва таксама мае шырокае рытуальнае прызначэнне і «ў вясельнай, … і ў пахавальнай і памінальнай абраднасці» [1, *380*].

Наша задача ў дадзеным артыкуле – падцвердзіць сакральнасць піва і мёду і вызначыць іх найбольш агульныя функцыі ў кантэксце ірландскай і валійскай міфалагічных сістэм, што будзе зроблена дзякуючы звароту да некаторых з тэкстаў, якія іх рэпрэзентуюць. Так, сярод найбольш паказальных прыкладаў прысутнасці піва і мёду ў ірландскіх творах могуць быць згаданы наступныя:

– піўная бачурка з сагі [*1] «Хвароба Кухуліна» (ірл. Serglige Con Culainn), прадстаўленая ў «Кнізе Дун Каў» (ірл Lebor na hUidre) –

манускрыпце пачатку XII ст. Так, у тэксце кажацца наступнае: «*Ёсць там бачурка з весялячым півам // Для жыхароў гэтай хаты. // Колькі б яго ні пілі, не сканчваецца, // Не змяншаецца – вечна поўная яна*» [2, *644*];

– пры апісанні сіда Аэнгуса (ірл. Óengus) [*2] – ірландскага бога маладосці – сярод яго багаццяў фігуруе «…бясконцы запас эля» [16];

– у сазе пра плаванне Майль-Дуіна [*3]: на выспе з 4-ма агароджамі (з золата, срэбра, медзі и шкла) герояў пачаставалі своеасаблівым хмяльным напоем, аб'ём якога пераўзыходзіў памеры збана, у якім ён захоўваўся. Так, у тэксце апавядаецца, што героі «… *падзялілі паміж сабой напой, што быў пададзены ім у маленькім збане, і яго з лішкам хапіла на ўсіх, так што яны захмялелі і праспалі тры дні і тры ночы*» [6, *703*];

– у аповесці «Заляцанне да Этайн» (ірл. Tochmarc Étaín) з «Жоўтай кнігі Лекана» (ірл. Leabhar Buidhe Lecain) – манускрыпту прыкладна 2-й паловы XV ст. – Мідзір (ірл. Midir), адзін з багоў плямён багіні Дану [*4]. Пры апісванні абсталявання свайго дома, асаблівую ўвагу надае слаўнаму элю. Так, звяртаючыся да прыгажуні Этайн, ён кажа: «*О, [спадарыня] Знаходка, ці пойдзеш ты са мной // У краіну, дзе пануе гармонія, // Дзе валасы падобныя на карону колеру прымулы, // І дзе цела гладкае і белае як снег. // … І хаця ты думаеш пра тое, каб абраць эль выспы Фэйл, // больш ап'яняючы ёсць эль краіны Мар [краіны Мідзіра]*» [17];

– у аповесці «Другая бойка Мага Турэда» (ірл. Cath Maige (Muighe, Muige, Magh) Tuired) з манускрыпту Брытанскай бібліятэкі Гарлеян MS 5280 (прыкладна XV ст.), у якой апісваецца змаганне пляменаў Дану з фаморамі [*5], пры тлумачэнні, чаму усе прыгожыя рэчы параўноўваюцца з прыгажосцю Эохі Брэса (ірл. Eocha Bres), эль уключаецца ў спіс самых прэўкрасных рэчаў Ірландыі: *«…кожная прыгожая рэч, якую можна пабачыць у Ірландыі, ці гэта раўніна, альбо крэпасць, альбо эль, альбо факел, альбо жанчына, альбо мужчына, альбо семя, будзе параўноўвацца з гэтым хлопчыкам*» [13];

– піва і мёд, як сакраментальныя рэчы, узгадваюцца таксама ў аповесці «Заснаванне сядзібы Тара» (ірл. Suidigud Tellaich Temra), якую можна знайсці ў «Жоўтай кнізе Лекана». Фінтан (ірл. Fintan, праўнук Ноя па тэксце) падзяляе ўсю тэрыторыю выспы на 5 частак, у залежнасці ад таго, чым яны вызначаюцца. Так, эль з'яўляецца атрыбутам сярэдняй часткі, якая, дарэчы, асацыіруецца з каралеўскай уладай: «… *яе мёд, яе шчодрасць, яе эль, яе гонар, яе вялікая вядомасць, яе дабрабыт – з сярэдняй часткі*» [14].

Што тычыцца прысутнасці піва і мёду ў валійскіх сярэднявечных тэкстах, то ў іх яны сустракаюцца вельмі часта. У асноўным яны паўстаюць у сваім побытавым значэнні як адпаведныя напоі, пачастунак і неад'емная частка банкету. Тым не менш, іх сакральны характар і сувязь з

іншасветнай традыцыяй таксама відавочныя, што магчыма пабачыць на наступных прыкладах:

– у аповесці «Ллуд ды Ллевеліс» (валійск. Lludd a Llefelys), якая сустракаецца ў двух манускрыптах [*6] валійскай сярэднявечнай літаратуры і традыцыйна ўключаецца ў «Мабіногіан» [*7] (валійск. Mabinogion), з дапамогай мёду легендарны правіцель Брытаніі Ллуд, дзякуючы парадам свайго брата, вызваляе выспу ад драконаў: «*… загадай змясціць у гэтай яме бочку, поўную самым лепшым мёдам … калі яны [драконы] стомяцца ад сваёй жорсцкай і жудаснай бойкі, яны … вып'юць увесь мёд, і пасля гэтага яны заснуць*» [8, *77–78*];

– у іншай паэме з «Кнігі Таліесіна» – «Усхваленне Тэнбі» (валійск. Etmic Dinbych), пры апісанні Тэнбі – марскога гораду Дыфеда, якім на працягу некалькіх стагоддзяў кіравалі ірландцы і які з-за гэтага і сваёй лакалізацыі набыў рысы іншасвету, піва і мёд фігуруюць у якасці адных з яго атрыбутаў. Так, мёд узгадваецца ў дачыненні да бардаў, якімі слаўная гэтая мясціна: «*Звычайным ёсць шум бардаў па-над кубкамі мёду*» [11]. Што тычыцца непасрэдна піва, то яно ў гэтым творы набывае рысы чароўнага напою: «*З-за піва я буду абцяжараны урокамі ўспамінаў*» [11];

– увогуле, мёд і піва (эль) сустракаюцца ў паэмах «Кнігі Таліесіна» вельмі часта (у 17 з 57 паэм манускрыпта). Акрамя гэтых частых узгадак, «Кніга змяшчае ў сабе дзве паэмы, прысвечаныя непасрэдна мёду і піву (элю): «Спеў мёду» (валійск. Kanu y Med) і «Спеў элю» (валійск. Kanu y Cwrwf). У першай паэме мёд набывае сімвалічнае значэнне і асэнсоўваецца не толькі як прадукт жыццядзейнасці пчол і напой, які з яго атрымліваецца, але і як субстрат ўсяго добрага на зямлі: «*Хай Майлгун з выспы Мона адчуе на сабе ўплыў мёда, і хай уплывае на нас, // З рагоў пеннага мёду, поўных самым якасным чыстым напоем, // Які пчолы збіраюць і не атрымліваюць ад яго асалоду. // Пенны перагнаны мёд, ён цэніцца паўсюл*» [16].

Другая паэма падая яшчэ больш узвышаны вобраз хмяльнога напою, блізкі да паўночнага прачытання піва як субстрата паэзіі: «*І атрымаецца элексір спева, // Хай яго дастануць з клеткі, // Хай яго прынясуць каралям // Падчас раскошных святкаванняў*» [15].

Тым не менш, піва і мёд незаўсёды маюць выключна пазітыўную канатацыю. У цэлым шэрагу паэтычных твораў (у тым ліку і з «Кнігі Таліесіна») алкагольныя напоі ацэньваюцца калі не негатыўна, то з асцярогай. Так, у паэме «Гададзін» (валійск. Y Gododdin), прыпісваемай легендарнаму валійскаму барду Анайрыну (валійск. Aneurin) [*8], якая ў рукапісным выглядзе ўтрымліваецца ў манускрыпце «Кніга Анайрына» (валійск. Llyfr Aneurin, 2-я палова XIII ст.), неаднаразова гаворыцца пра тое, як ваяры пілі мёд перад бойкай, што стала прычынай іх смерці: «*Яшчэ да таго, як пачалася бойка на дзідах, яго кроў пацякла на зямлю // Гэта была цана мёду ў зале, сярод натоўпу*»; «*Свежы мёд быў іх банкетам, і*

таксама іх атрутай»; «Іх жыццё сталася цаной іх банкету з мёдам» і інш. [10].

Падобнае прачытанне мы сустракаем і ў паэме «Вялікае прароцтва Брытаніі» (валійск. Armes Prydein Vawr) з «Кнігі Таліесіна». Тут п’янства, якое пералічваецца сярод розных бед, з якімі сутыкнецца Брытанія, адвяргаецца праз прынцыповае адмаўленне ад выкарыстання алкаголю перад бойкай: «*Мёд не будзе ап’яняць нас, // [змагацца пойдзем] без уплаты лёсам, што мы маем*» [12].

Такім чынам, разгледжаныя прыклады хаця і не вызначаюцца патрэбнай шырынёй ахопу, тым не менш дазваляюць вызначыць асноўныя функцыі такіх алкагольных напояў, як піва і мёд, у ірланда-валійскай міфалагічнай традыцыі:

1) адны з атрыбутаў іншасвету, сімвал вечнага дабрабыту і вяселля. Часта сасуд з іншаземным мёдам ці півам характарызуецца як невычарпальны;

2) адны з атрыбутаў пэўнай мясціны (краіны), якія могуць асацыіравацца як з прыгажосцю, так і ўвогуле з пазітыўнымі рэчамі рознага кшталту;

3) стравы, якія асацыіруюцца з паэзіяй, мудрасцю, варажбой, неад’емныя атрыбуты бардаўства, падарункі друідаў;

4) прычыны недарэчных і трагічных учынкаў (негатыўная канатацыя).

ЗАЎВАГІ

*1. Тэрмін «сага» выкарыстоўваецца ў дадзеным артукуле пад уплывам крыніцы тэкстаў. Як слушна адзначае А. Смірноў, выкарыстанне дадзенага тэрміну выклікана тым, што скандынаўская сага з’яўляецца найбольш блізкім па сэнсу жанрам да падобных ірландскіх твораў, якія «самі ірландцы называюць «аповесцямі» (scéla)» [7, *549*]. На працягу артыкула мы будзем карыстацца абодвума тэрмінамі.

*2. Таго, які ён адабраў у свайго бацькі – бога Дагды (ірл. Dagda). гэтая гісторыя апісаная ў апавяданні «Захоп Сіда» (ірл. De Gabáil in t-Sída) з «Лейнстерскай кнігі» (ірл Lebar na Nûachongbála, 2-я п. XII ст.).

*3. «Плаванне Майль-Дуіна» (ірл. Immram Curaig Mail Dûin) – аповесць з манускрыпту «Кніга Дун Каў».

*4. Сідхі (сіды) – першасна месцы, якія былі дадзеныя тым ірландскім багам, якія пажадалі застацца на выспе, а не адплыць з яе пасля таго, як багі прайгралі героям. Пазней гэта слова пачало ўжывацца і для азначэння саміх іх насельнікаў , таму зараз, сіды – гэта «… чароўныя, істоты, што жывуць пад зямлёй, ва ўзгорках, у пячорах…» [5, *232*].

*5. «Ніжнія дэманы» – у ірландскай міфалогіі, дэманічныя істоты, змагары супраць плямён багіні Дану [(ірл. Tuatha Dé Danann), «плямёны

багоў, якія прыбылі ў Ірландыю і перамаглі аўтахтонаў-фамораў]» [5, *239*]. Фаморы мелі зааморфныя рысы хтанічных пачвар і ўяўлялі сабой напалову людзей – напалову пачварын. Сама назва – «фаморы» – «… перакладаецца як «марскія пачварыны» альбо «падводныя дэманы», таму што іх радзіма, згодна паданням, знаходзілася на марскім дне» [3, *619*].

*6. «Белая кніга Рыдэрха» (валійск. Llyfr Gwyn Rhydderch, прыкладна 1300-1325 гг.) і «Чырвоная кніга Хергеста» (*валійск.* Llyfr Coch Hergest, прыкладна 1375-1425 гг.).

*7. «Мабіногіан» – збор валійскіх паданняў, які традыцыйна складаецца з 4-х аповесцяў пра багоў валійскай міфалогіі, 4-х аповесцяў легендарнай гісторыі, 3-х рыцарскіх раманаў і зводу паэзіі, прыпісваемай Таліесіну. Час стварэння твораў і іх бытавання ў вуснай традыцыі ёсць вельмі розным (ад дасаксонскіх часоў і да XI-XII ст.). Да нас тэксты, уключаемыя ў «Мабіногіан», дайшлі ў 2-х манускрыптах, згаданых у зносцы вышэй.

*8. Прыкладны гады жыцця Анайрына вельмі ўмоўныя – паміж другой паловай VI і VIII ст. Дадзены тэкст уваходзіць у т.з. «Кнігу Анайрына» (валійск. Llyfr Aneurin), датай напісання якой традыцыйна лічыцца VI ст. Тым не менш, у якасці запісанага тэксту яна дайшла да нас у выглядзе мунускрыпту XIII ст. Датай жа запісу лічыцца сярэдзіна IX–X ст. [9, *122*, *231*; 4, *131-132*, *199*].

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мн., 2004.
2. Болезнь Кухулина // Исландские саги / сост., вступ. ст. и прим. М. И. Стеблин-Каменский; Ирландский эпос / вступ. ст. и прим. А. А. Смирнов; ред. С. Шлапоберская. М., 1973. С. 633-651.
3. Кельтская мифология: энциклопед. М., 2005.
4. *Комаринец А.* Энциклопедия короля Артура и рыцарей Круглого Стола. М., 2001.
5. Мифология: Энциклопед. справ. / Т. Зарицкая, И. Бойкачова. Мн., 2002.
6. Плавание Майль-Дуйна // Исландские саги. Ирландский эпос / сост., вступ. ст. и прим. М. И. Стеблин-Каменский и А. А. Смирнов; ред. С. Шлапоберская. М., 1973.
7. *Смирнов А.* Древнеирландский эпос // Исландские саги. Ирландский эпос / сост., вступ. ст. и прим. М. И. Стеблин-Каменский и А. А. Смирнов; ред. С. Шлапоберская. М., 1973. С. 547–564.
8. Llud and Llefelys // The Mabinogion. – London-Vermont: The Everyman Library, 2002. – P. 75–79.

9. *Morris J.* The Age of Arthur. A History of the British Isles from 350 to 650. – New York, 1973.
10. The Gododdin / Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/a01a.html. Дата доступу: 30.02.2007.
11. The Praise of Tenby / Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/t21.html. Дата доступу: 30.02.2007.
12. The Prophecy of Prydein the Great / Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/t06.html. Дата доступу: 30.02.2007.
13. The Second Battle of Moytura / CELT – Corpus of Electronic Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.ucc.ie/celt/published/T300011.html. Дата доступу: 30.02.2007.
14. The Settling of the Manor of Tara / Celtic Literature Collective – Irish Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/tara.html. Дата доступу: 30.02.2007.
15. The Song to Ale / Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/t20.html. Дата доступу: 30.02.2007.
16. The Song to Mead / Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/t19.html. Дата доступу: 30.02.2007.
17. The Taking of the Síd-Mound / Geosities – Ulster Cycle Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.geocities.com/paris/arc/6084/sid.htm. Дата доступу: 30.02.2007.
18. The Wooing of Etain / Celtic Literature Collective – Irish Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://www.maryjones.us/ctexts/etain.html. Дата доступу: 30.02.2007.

Алена Вострыкава

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАЯ ДЗЕЙНАСЦЬ ЧЭШСКІХ БУДЗІЦЕЛЯЎ

Эпоха Нацыянальнага Адраджэння ў Чэхіі вызначалася вялікай цікавасцю да фальклору. Асаблівы інтарэс выклікала песенная народная творчасць. Народная паэзія ўспрымалася як выражэнне нацыянальнага духу і характару народа, а таксама як найбагацейшая скарбніца самабытнага мастацтва. Я. Колар называў народныя песні «ключамі ад святыні нацыянальнасці». Л. Чалакоўскі лічыў фальклор «народнай музай». У гэтыя часы фальклор ставіўся вышэй за арыгінальную аўтарскую творчасць. Да фальклору звярталіся дзеля ўзбагачэння

літаратуры, у ім бачылі крыніцу новых мастацкіх імпульсаў. Амаль усе чэшскія паэты 20–30-х гг. XIX стагоддзя былі і слыннымі фалькларыстамі. Вялікім аўтарытэтам карысталіся ідэі Г. Гердэра, які лічыў народную песню «голасам нацыі». Сярод чэшскіх паэтаў разгарнулася дзейнасць па збіранні чэшскіх і славацкіх народных песень. Збіральнікамі фальклору сталі Ё. Ганка, Л. Чалакоўскі, К. Я. Эрбен, Я. Колар і іншыя. Былі зроблены першыя крокі па перакладзе славянскага фальклору на чэшскую мову. На фальклор арыентаваліся ў арыгінальнай творчасці, з фальклорам спаборнічалі. Часта ўзнікалі творы па матывах фальклорных твораў. Цікавасць да фальклору ў чэшскай літаратуры гэтага часу значна паўплывала на паэзію, у якой распаўсюдзіліся фальклорныя матывы, вобразы. Паэты і пісьменнікі выкарыстоўвалі ў сваіх творах фальклорныя мастацкія сродкі. Папулярнымі сталі жанры балады і песні.

Чэшскі паэт Л. Чалакоўскі ўбачыў нацыянальную душу народа менавіта ў фальклоры. У сваёй творчасці і ў поглядах на літаратуру ён зыходзіў з народнай паэзіі, якая стала крыніцай яго творчасці , матэрыялам і ўзорам. Захапленне народнай паэзіяй, эстэтычнае багацце і арыгінальнасць славянскай народнай песні выклікалі жаданне развіць на базе фальклору самабытную літаратуру. Л. Чалакоўскі сабраў, пераклаў на чэшскую мову і выдаў славянскія народныя песні ў трох тамах пад агульнай назвай «Славянскія нацыянальныя песні» (1822–1827). У кнігу ўвайшлі песні чэшскага, славацкага, рускага, украінскага, польскага, сербскага і балгарскага народаў. Арыгіналы суправаджаліся паэтычнымі перакладамі складальніка. Першаму тому папярэднічаў артыкул Л. Чалакоўскага. Зборнік адлюстраваў багацце і самабытнасць славянскай культуры. Пазней Л. Чалакоўскі перакладаў рускія быліны, сербскія эпічныя і вясельныя песні, харвацкую, сербалужыцкую народную паэзію. Паэт-перакладчык імкнуўся перадаць чэшскімі адпаведнікамі многія вобразныя «фальклорныя формулы», цяжкія да перакладу сталыя эпітэты. Л. Чалакоўскі імкнуўся ў такіх выпадках выкарыстаць чэшскі фразеялагічны матэрыял. Як збіральнік і перакладчык, ён спрабаваў захаваць нацыянальную логіку народнай паэзіі. Больш за ўсё Л. Чалакоўскага вабілі гераічныя творы, у якіх ён шукаў патрыятычную ідэю супрацьстаяння варожым сілам. Ён натхняўся рускімі былінамі і сербскімі эпічнымі песнямі. У 1829 г. паэтам быў створаны цыкл «Водгук рускіх песень», да напісання якога яго падштурхнула руска-турэцкая вайна 1828–1829 гг. У сваім цыкле Л. Чалакоўскі стварыў рамантычна-казачную карціну Русі сродкамі народнай песні. У цыкл увайшлі вершы, напісаныя ў стылі розных жанраў рускай народнай песні (вясельнай, сямейнай, жартоўнай, героіка-эпічнай і г. д.). Чэшскі паэт імкнуўся перадаць паэтычную своеасаблівасць, уласцівыя рускай песні матывы. Героі яго вершаў – нацыянальныя фальклорныя тыпы. Вобразы рускіх волатаў увасобілі блізкую сэрцу чэха ідэю абароны роднай зямлі. У вершах быў

майстэрскі пераданы дух рускай быліны. Шмат вобразных выразаў паэт запазычыў без змяненняў.

У 1833–1839 гг. з’явіўся цыкл «Водгук чэшскіх песень». Творы гэтага цыклу таксама былі вытрыманы ў стылі таго ці іншага фальклорнага жанру. Л. Чалакоўскі ў многім садзейнічаў развіццю чэшскай літаратурнай мовы, пазбавіўшы яе ад лацінскіх канструкцый і насыціўшы народнымі зваротамі.

Яшчэ хацелася б згадаць асобу К. Я. Эрбена, які таксама шмат зрабіў у збіранні і папулярызацыі фальклору на чэшскіх землях. У адрозненні ад Л. Чалакоўскага, ён больш вольна абыходзіўся з фальклорным матэрыялам, выкарыстоўваў фальклорныя сюжэты, мастацкія сродкі, а не стылізаваў жанравыя фальклорныя формы. К. Я. Эрбен пераасэнсоўваў фальклор, шукаў у ім філасофію народа, яго мараль. К. Я. Эрбен вельмі актыўна вывучаў этнаграфію і фальклор розных раёнаў Чэхіі. Шмат падарожнічаў не толькі па Чэхіі, але і па іншых славянскіх рэгіёнах Аўстрыі. На працягу многіх гадоў ён збіраў чэшскія народныя песні і прыказкі. Стаўшы галоўным архіварыўсам Прагі, ён выдае славянскія казкі, міфы, паданні. Шматаспектная дзейнасць К. Я. Эрбена ў галіне славянскай культуры была ацэнена і на радзіме, і ў Расіі. З 30-х гг. ХІХ ст. ён наладзіў цесныя стасункі з рускімі вучонымі-славістамі, у 1856 г. яго выбіраюць членам-карэспандэнтам Расійскай Акадэміі навук. Сваімі даследаваннямі фальклору К. Я. Эрбен імкнуўся узбагаціць уяўленне пра чэшскі народ, яго талент, мастацкі эстэтычны густ. З цягам часу ў звычаях і паданнях К. Я. Эрбен пачынае бачыць адлюстраванне народнай нацыянальнай душы. У 1864 г. К. Я. Эрбен выдае «Прастанародныя чэшскія песні і прамаўкі». У прадмове ён тлумачыць, якія творы, на яго думку, з’яўляюцца народнымі: тыя, якія створаны сялянствам. У 30-я гг. ХІХ ст. К. Я. Эрбен апрацоўвае фальклорныя сюжэты і пачынае пісаць балады, якія прынеслі яму шырокую папулярнасць і славу. Яго зборнік «Букет народных паданняў» 1853 г. становіцца значнай з’явай чэшскай паэзіі 50-х гг. Патрыятычныя пачуцці зборніка выражаюцца праз пераасэнсаванне вобразаў народных легенд. Усе сюжэты запазычаны з фальклору. Адметнасць твораў была ў тым, што фальклорны сюжэт паэт звязвае з агульначалавечымі праблемамі. У зборніку чэшскі творца прадэманстраваў добрае веданне сялянскага быту, народных тыпаў. Разам з Бажэнай Немцавай, збіральніцай чэшскага і славацкага фальклору, першай чэшскай пісьменніцай-жанчынай, Эрбен уводзіць у літаратуразнаўчы ўжытак літаратурны жанр казкі. Ён сам стварае шэраг казак, у якіх адбіўся ўплыў міфалагічнай школы. У славянскіх міфах К. Я. Эрбен асобае значэнне надаваў міфам пра барацьбу добрага Белабога і злога Чарнабога. У іх аснове ён бачыў адлюстраванне культа сонца у старажытных славян. Таму ў самога К. Я. Эрбена сонца ў казках – адзін з галоўных персанажаў. У такой атмасферы захаплення фальклорам і

народнай творчасцю ў гісторыі чэшскай літаратуры ўзніклі знакамітыя містыфікацыі, Краледворскі і Зеленагорскі рукапісы, якія былі напісаны Ё. Ліндай і В. Ганкай, але выдадзены за старажытны паэтычны помнік, які быў нібыты знойдзены ў вежы касцёла горада Двор Кралаў. Містыфікацыя ўвабрала ў сябе шэсць эпічных, два ліра-эпічных, шэсць лірычных вершаў. Праз два гады, у 1818 г., зноў нібыта ананімны аўтар з горада Зелена Гора даслаў нацыянальнаму музею яшчэ адзін старадаўні рукапіс. Мэтай з'яўлення гэтых слынных містыфікацый, якія былі раскрыты толькі ў канцы XIX стагоддзя, было даказаць старажытнасць чэшскай нацыянальнай культуры. Значэнне Краледворскага і Зеленагорскага рукапісаў было вельмі важным для чэшскай літаратуры і культуры XIX стагоддзя. Рукапісамі натхняліся кампазітары, паэты і мастакі. Як фальклорныя старадаўнія творы яны атрымалі вядомасць ва ўсім свеце. Іх пераклалі на рускую, нямецкую, англійскую, польскую і іншыя мовы. Гётэ зрабіў паэтычны пералад аднаго з лірычных вершаў Краледворскага рукапіса. Прыведзеныя факты сведчаць пра тую значнасць, якую меў фальклор ў чэшскім грамадстве эпохі Нацыянальнага Адраджэння.

Екатерина Хальпукова

ОБРАЗ-СИМВОЛ СОФИИ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА И А. БЕЛОГО

Религиозно-философские концепции В. Соловьева оказали значительное влияние на культуру русского Серебряного века. Э. А. Бальбуров отмечает мифопоэтическую основу его учения, панпсихизм (метафизическое всеединство) которого соединяет натурфилософские представления и христианскую традицию. Сравнивая софиологию В. Соловьева с древнекитайским трактом Даодэцзинь, где человек следует земле, земля – небу, небо – Дао, а Дао – естественности, исследователь проводит аналогии между Землей и Мировой Душой, Небом и Софией, Дао и Логосом, естественностью и Всеединым божественным организмом [1].

Литературная молва признала А. Блока и А. Белого преемниками и поэтами-наследниками «пророка» Вечной Женственности – Владимира Соловьева. Как пишет П. П. Гайденко, «… «София» Соловьева, вобравшая в себя и Шеллингову мировую душу, и «божественную подругу» Данте, и «вечную женственность» Гете, давала символистам своеобразный «мифологический код»…» [4, *365*].

Образ Софии Премудрости Божией стал центральным в поэзии А. Блока: «Шестьсот восемьдесят семь стихотворений одной теме! Этого, кажется, не было ни в русской, ни в какой другой литературе. Такая однострунность души!», писал К. Чуковский [10, *7*]. Н. П. Деменкова структуру авторского мифа о Прекрасной Даме рассматривает в

соотнесении с гностическим мифом о Софии-Ахамот [5, *10–11*]. Двойственная природа женского персонажа в блоковском «романе в стихах» определяется внутренней двойственностью Софии – плененной Мировой Души. В гностицизме София – тридцатый эон плеромы (т. е. полноты бытия) – из-за желания приблизиться к праотцу всего нарушает иерархию, за что ее изгоняют в бездну (у А. Блока этот момент соответствует нисхождению на землю Прекрасной Дамы). В результате падения Софии появляется ее дочь Ахамот, жизнь которой полна страдания и страха из-за ее неоформленности как субстанции – рождения без участия мужского эона. София же вновь возвращается в плерому. У А. Блока такое разделение между миром земным и небесным наблюдается во второй части трилогии в образе Незнакомки (слово «кабак» по частотности употребления соотносится со словом «храм» из первой части). Далее в учении гностиков Христос как внеисторическое духовное существо спускается к Ахамот, ибо, как пишет Л. П. Карсавин, «не полна Полнота, доколе Она не прияла в себя Ахамот» [6, *91*]. Зарождение в Ахамот идеи плеромы – светлой вечной жизни создает в ее сущности двойственность. В лирике А. Блока такое соединение хаоса и гармонии, дионисийского и аполлонического начала свойственно третьей книге лирики, где в образе России сочетаются крайности бытия.

София В. Соловьева – это не только гностическая Мировая Душа, но и ветхозаветная Премудрость – девственное порождение Бога-Отца: «Когда Он еще не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной… я [София] была при Нем художницею, и была радостию всякий день, веселясь перед лицом Его во все время» [7, *601*]. С одной стороны, она лишь пассивно воспринимает демиургическую волю Творца, а с другой – активно созидает мир по законам гармонии и порядка. Для мира София имеет всеобъемлющее значение: одухотворенная природа, в которой заложена божественная информация, воплощает идею всеспасения через соединение всего тварного в Теле Жены, облеченной в Солнце. Через непорочность жены-девы В. Соловьевым утверждается концепция «истинной» красоты, благодаря которой должно наступить спасение мира.

Первые христиане почитали женскую софийную ипостась Бога в виде голубки как символ Святого Духа (недаром в арамейском языке слово «дух» – «Ruach» – женского рода). И у В. Соловьева рядом с Отцом и Сыном присутствует Богородица, хотя в византийско-русской традиции образ Софии лишь сближается с ликом Богоматери, которая облагораживает весь космос, но не является ипостасью Троицы. В православии под Премудростью Бога–Отца понимается второе лицо Троицы – Бог–Сын.

Не вдаваясь в догматику, отметим главное: в философии В. Соловьева и в творчестве его «адептов» А. Блока и А. Белого образ Софии

определяет существование двух миров – мира Времени и мира Вечности, которые соотносятся как зло и добро. Человеку в равной степени подвластно пребывание и в одном, и в другом. Свобода от мира Времени возможна благодаря экстатическим мгновением прозрения:

Один лишь сон, – и снова окрыленный
Ты мчишься ввысь от суетных тревог… [9, *34*]

Подобное читаем и у А. Блока:

Все лучи моей свободы
Заалели там.
Здесь снега и непогоды
Окружили храм [3, *52*].

Так у поэта в «Стихах о Прекрасной Даме» преломляется платоновская концепция о соотношении мира идеального и мира вещного, переосмысленная в контексте философии В. Соловьева.

Софиология в творчестве А. Белого, с одной стороны, представлена в образе Жены, облеченной в Солнце, причем наделенной материнскими чертами (не случайно сборник «Золото в лазури» посвящен матери А. Белого – Александре Дмитриевне Бугаевой), а с другой стороны, преломляется сквозь призму христианской традиции, где София Премудрость Божия отождествляется с Логосом-Христом, который является и сердцем Бога–Отца, и светом в Отце. Таким образом, Солнце может у поэта наделяться атрибутами и женственными, и мужественными.

Важно отметить, что призыв «Будем как Солнце» К. Бальмонта – первого солнцепоклонника в среде символистов – трансформируется у А. Белого в первоначально ветхозаветное «быть как Боги», которое в новозаветном контексте становится стремлением соединить человеческое и божественное через образ Христа.

У А. Белого значение «облечься в солнце» восходит и к софийному представлению Покрова Богородицы, и к христианской традиции подражания Христу, который и есть Солнце.

Нам шлет поцелуй
Стародавнее солнце:
«Облекитесь в меня:
Я над вами – с вами» [2, *36*].

В символизме А. Белого через зримые природные образы проявляется божественное откровение. Аргонавтический миф переосмысливается автором как способ постижения света Жены, облеченной в Солнце, поэтому «компас корабля Арго, на котором он плывет за «Золотым Руном», движим стремлением познать стихию *Софии* как стихию *Филии*» [8, *51*]:

За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!.. [2, *53*]

Подводя итог вышесказанному, важно отметить, что образ Софии Премудрости Божией – Жены, облеченной в Солнце, который заимствован младосимволистами из философии В. Соловьева, у А. Блока связан с культом Вечной женственности, а у А. Белого – с солярной символикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бальбуров Э. А.* «Художественная гносеология» Андрея Платонова в свете философских исканий русских космистов // Русский филологический портал [Электронный ресурс]. 2001. http://www.philology.ru/literature2/balburov-99.htm.
2. *Белый А.* Стихотворения / редкол.: А. В. Лавров и др. М., 1988.
3. *Блок А.* Стихотворения и поэмы / сост. В. Г. Фридлянд. М., 1978.
4. *Гайденко П. П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
5. *Деменкова Н. П.* Античные контексты мифопоэтики А. Блока: автореф. диссерт. … канд. филол. наук; Омск. гос. пед. ун-т. Омск, 2007.
6. *Карсавин Л. П.* София земная и горняя // Малые сочинения: вид издания / сост., научн. подгот. и коммент. С. С. Хоружего. СПб., 1994. С. 76 – 98.
7. Книга притчей Соломоновых // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 2000. С. 596–618.
8. *Искржицкая И. Ю.* Эстетико-культурологические проблемы литературы русского символизма: автореф. диссерт. … докт. филос. наук: 09.00.04; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2000.
9. *Соловьев В. С.* «Неподвижно лишь солнце любви…»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М., 1990.
10. *Чуковский К. И.* Александр Блок // Стихотворения и поэмы / сост. В. Г. Фридлянд. Мн., 1989.

Наталля Ламека

КАНЦЭПТЫ «ІНШАСВЕТ – СОН» У МІФАПРАСТОРЫ ГЕОРГА ТРАКЛЯ

У культуры эпохі мадэрнізму шырокае распаўсюджанне атрымалі творы-міфы. Не выключэнне ў гэтым сэнсе і літаратура экспрэсіянізму. Яе прадстаўнікі спрабавалі акрэсліць спрадвечныя мадэлі існавання чалавека і рэчаў праз зварот да міфалагічнага метаду, які дазваляе аперыраваць універсаліямі і абагульненымі вобразамі. Сапраўды, экспрэсіяністы часта апелявалі да абстракцый (кшталту Чалавек, Братэрства, Сусвет), ствараючы філасофію Новага Чалавецтва.

«Толькі Чалавек, не яго прыватныя справы і пачуцці, але Чалавецтва ўвогуле – адзіная сапраўдная і невычарпальная тэма, – так акрэсліў вызначальную ідэю анталогіі экспрэсіяністкай паэзіі «Змярканне чалавецтва. Сімфонія маладой паэзіі» («Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung») Курт Пінтус. – Гэтыя паэты раней за іншых адчулі, як Чалавек патанае ў змярканні..., патанае ў начы заняпаду..., каб зноўку выплысці на паверхню і сустрэць золак новага дня. У гэтай кнізе Чалавек свядома адварочваецца ад змяркання мінулага і сучаснасці, якое прыгнятае, ахінае, паглынае яго, да выратавальнага світанку будучыні, якую ён сам і стварае» [3, *25*; *тут і далей пераклад з нямецкай наш* – **Н. Л.**]. Змярканне і ўсход, заняпад і адраджэнне – частотныя матывы мастакоў-экспрэсіяністаў, якія вылучаліся глыбокай занепакоенасцю лёсам скалечанага цывілізацыяй людскога роду.

Аўстрыйскі паэт Георг Тракль – адзін з самых таямнічых творцаў-экспрэсіяністаў. Мастацкі свет яго твораў – загадкавая міфапрастора, у якой суіснуюць і ўласныя, і ўжо вядомыя, але зашыфраваныя вобразы культуры. З апошніх варта адзначыць выразныя паралелі з Бібліяй, антычнай і германа-скандынаўскай міфалогіяй. Сярод вызначальных матываў у творчасці Г. Тракля – міфалагема падарожжа, непарыўна звязаная з вобразам вандроўніка. Лёс яго – гэта лёс здарожанага гісторыяй чалавека, які перажывае цяжар свайго заняпаду, але памятае пра былую веліч свайго роду і прагне аднойчы зноў адчыніць дзверы некалі страчанага раю. Ён надзелены містычнай сілай адчуваць прыроду рэчаў і з'яў, ён нібы медыум паміж светам чалавечых пакут і неспазнаным светам таямніцы. Падобнае ўспрыняцце асобы блізкае да сімвалісцкай канцэпцыі мастака, які існуе на мяжы рэальнага і ідэальнага сусветаў.

Прыватны варыянт вандроўкі – зыходжанне ў іншасвет; гэты матыў у лірыцы Г. Тракля частотны і арганічна стасуецца з яго філасофіяй. Абвостранае адчуванне заняпаду, пільная ўвага да феноменаў скону, смерці, тлену спарадзілі імкненне даследаваць іх праз адпаведныя паэтычныя вобразы. У паданнях і легендах героі ў іншасвеце даведваюцца пра лёс сваіх блізкіх (напрыклад, Адысей са здзіўленнем сустракае душы Агамемнана, Ахіла, Аякса і іншых знаёмых, якіх не чакаў пабачыць сярод нябожчыкаў). Яны нібы імкнуцца паяднаць два вымярэнні – свет жывых і царства памерлых, а падчас і парушыць мяжу паміж імі (так, Арфей спрабуе вярнуць сваю Эўрыдыку). Відавочна, што такія героі – абраныя, ім раскрываюцца веды, недасягальныя для простага чалавека. Лірычны герой Тракля таксама належыць да іх.

Аўтар часта звяртаецца да метафары чалавецтва як супольнасці памерлых. Такі прыём выкарыстоўваўся мадэрністамі не аднойчы. Да прыкладу, можна ўзгадаць радкі з паэмы Т. С. Эліёта «The Waste Land» («Бясплодная зямля»): «*A crowd flowed over London Bridge, so many, // I had not thought death had undone so many*» («*Натоўп праплыў праз Лонданскі*

Мост, так шмат, // Не думаў, што Смерць забрала так шмат»; *пераклад з англійскай наш – Н. Л.*). Праз зварот да метафары нябожчыка пры жыцці паэт аналізуе крызіс, духоўны заняпад грамадства. Тракль крыху па-іншаму робіць акцэнты:

Über unsere Gräber
Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.
Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.
Над нашымі магіламі
Ноч схіляе разбіты лоб,
Пад дубамі гайдае нас срэбраны човен [4].

У вершы «Untergang» («Захад») паэт стварае ўражлівую, зрокава адчувальную, адухоўленую карціну ночы, гэткай фантастычнай асобы з разбітым ілбом, схіленай над магіламі. Здаецца, чутно галашэнне над памерлымі самога змроку, які быццам ажывае, дыхаючы ледзяной стынню. Карціна вырастае да сімвалу, філасофскага абагульнення – Г. Тракль распавядае пра людзей, што страцілі духоўны зрок, але пакутліва, праз поўнач, намацваюць свой шлях да вечнасці. Метафара людзей як стрэлак гадзінніка даволі значная, паколькі жыццё – форма вымярэння часу. Можна правесці паралель з вядомай у міфалогіі цыклічнай канцэпцыяй гісторыі, калі ўсё праз пэўны момант вяртаецца да першавытокаў, а канец азначае пачатак новага руху. Такім чынам, сусвет непахісны, не мае тэмпаральных межаў. Улічваючы несмяротнасць душы (у якую, мяркуючы па тэкстах, Г. Тракль не можа не верыць), чалавеку забяспечана вечнае існаванне. Гэта абсалютна стасуецца з разуменнем феномену смерці ў культуры экспрэсіянізму: «следам за Ніцшэ экспрэсіяністы трактуюць смерць не як супрацьлегласць жыццю, а як адну з яе праяў. Навізна танаталагічнай парадыгмы ў тым, што смерць у экспрэсіянізме – у адрозненне ад рамантызму, натуралізму ці сімвалізму – не госць жыцця, а адзін з яе «гаспадароў» [2, *525*]. Таму памерлыя ў паэзіі Г. Тракля – амаль такія ж поўныя жыцця, як насельнікі Аіда ці Вальхалы. У міфалогіі распавядаецца пра душы герояў у царстве нябожчыкаў, але гэта настолькі ёмістыя вобразы, што яны нібы з плоці. Разам з тымі, хто яшчэ не перайшоў парог вечнасці, яны нібы суіснуюць ў двух пакоях, аддзеленых тонкай сцяной. Людзі прытуляюцца да яе, спрабуючы пачуць, што адбываецца па той бок, адчуваюць блізкасць адзін да аднаго, сваю трывалую знітаванасць. Сустрэча іх аддалена ў фізічным сэнсе, але ўжо адбываецца ў духоўным вымярэнні.

Г. Тракль вельмі часта звяртаецца да распаўсюджанай у мастацтве ідэі падабенства смерці і сну, падкрэслівае тоеснасць гэтых двух канцэптаў. Паэтыка снабачання адыгрывае ў яго эстэтычнай сістэме асаблівую ролю. Таямнічы, містычны мастацкі універсум паэта пабудаваны на антытэзе рэальнасці і ілюзіі. Мастак, якога называюць візіянерам, што спасціг глыбінную мудрасць жыцця, перакладаў Кнігу

Сусвету на мову таямнічых шыфраў, якія нагадваюць пакутлівыя сны. У гэтых снах лірычны герой часта здзяйсняе вандроўку ў іншасвет, паэт звяртаецца да вобразаў памерлых, бясплоцевых душ, асуджаных на выпрабаванні. Многія з яго вершаў сваёй загадкавай атмасферай, трагічным светаадчуваннем і інфернальнай вобразнасцю сугучны такім, напрыклад, экспрэсіяністцкім шэдэўрам, як «Umbra vitae» («Цень жыцця»), «Die Dämonen der Städte» («Дэманы гарадоў») Георга Гейма, «Nebel» («Туман») Альфрэда Ліхтэнштэйна, «Der Todesengel» («Анёл смерці») Якаба ван Ходзіса.

Такія сны не прыносяць спакою, яны апавядаюць пра свет у стане глыбокага крызісу і чалавека, вымушанага шукаць сэнс жыцця ў царстве пагібелі. Так, у вершы ў прозе «Traum und Umnachtung» («Сон і памутненне розуму») прасочваюцца асноўныя матывы творчасці Г. Тракля: смерць і заняпад, адзінота і пакутлівыя спробы весці дыялог, грэх і пакаянне. Свет, убачаны ў такім сне, афарбаваны ў змрочныя фарбы, аднак прываблівае загадкавасцю, уражвае глыбінёй смутку.

У эпоху «змяркання чалавецтва», калі большасць знаходзіцца ў стане духоўнай летаргіі, Г. Тракль бачыць прарочыя сны пра страчаную цнатлівасць, прывідны свет грэшных дзяцей, над якімі цьмяна свеціцца «разбіты дыск сонца». Гісторыя хлопчыка – гэта гісторыя як самога паэта, так і чалавека ўвогуле. Ён – празорца, які адкрывае злавесную праўду пра людскі род, што з асалодай патанае ў бездань граху: «*Ein umnachteter Seher sang jener an verfallenen Mauern und seine Stimme verschlang Gottes Wind. O die Wollust des Todes. O ihr Kinder eines dunklen Geschlechts. Silbern schimmern die bösen Blumen des Bluts an jenes Schläfe, der kalte Mond in seinen zerbrochenen Augen. O, der Nächtlichen; o, der Verfluchten*» («*Змрочны празорца, ён спяваў ім ля разбураных сцен, і яго вусны прагна заглытвалі вецер Бога. О пажадлівасць смерці! Ой вы, дзеці ліхога роду! Срэбна мільгаюць злосныя краскі крыві на іхніх скронях, халодны месяц – у іхніх разбітых вачніцах. О, злосныя начніцы, о, праклятыя!*»). Гэтыя радкі, па сутнасці, – літаратурны партрэт некалькіх творчых пакаленняў канца XIX – пачатку XX стагоддзяў. Інтэртэкстуальная насычанасць выразна сведчыць аб непарыўнай сувязі Г. Тракля з культурай позняга рамантызму і дэкадансу, з французскімі «праклятымі паэтамі». «Die bösen Blumen des Bluts» – «расліны» таго ж сорту, што і «Les fleurs du mal», упершыню культываваныя Шарлем Бадлерам ажно за паўстагоддзя да аўстрыйскага паэта. Парасткі так учэпіста пусцілі карэнні ў мастацтва, што і ў эпоху мадэрнізму іх чароўны флёр не страціў сваёй сілы. «Пажадлівасць смерці», убачаная Г. Траклем у чалавеку, нагадвае бадлераўскае «сам Д’ябал кліча нас ў сілкі злачынства». Але ў адрозненне ад Бадлера аўстрыйскі паэт пакутліва перажывае сваю грахоўнасць, абсалютна ў духу экспрэсіянізму – мастацтва, якое адначасова і шакіруе злавеснай эстэтыкай, і крыкліва сведчыць пра страту духоўнасці. Вобраз маленькага празорцы нагадвае аб

самым вядомым дзіцяці-правідцы XIX стагоддзя – Арцюры Рэмбо. Яго ўплыў на паэтыку Тракля відавочны, больш таго, падобныя нават пазалітаратурныя фактары творчасці. «Тэорыя яснабачання», якая мела на мэце сістэматычнае разбалансоўванне ўсіх пачуццяў, – гэта, па сутнасці, і шлях Тракля, які пазбягаў рэальнасці пры дапамозе наркатычных сродкаў. Падарваны духоўна стан, хваравітае ўспрыняцце быцця, разуменне чалавечай недасканаласці далі яму асаблівую мудрасць – дар візіянера, менавіта таго ідэальнага паэта, якога А. Рэмбо назваў бы «самым хворым, самым злачынным, самым праклятым – і вучоным з вучоных». Здзіўляе ў аўтараў само падабенства матываў пакаяння: французскі паэт, якому не было яшчэ і дзевятнаццаці гадоў, развітваецца з літаратурай кнігай «Пара ў пекле». У аўстрыйскага пісьменніка заўважаецца падобнае: часта паўтараецца «ноч у пекле» і – цяжкое абуджэнне, якое зусім не цешыць.

Амбівалентнасць творчасці Г. Тракля відавочная, яна не аднойчы аналізавалася ў літаратуразнаўстве. Напрыклад, С. Аверынцаў адзначае, што ў цэнтры яго лірыкі – “парадаксальная тоеснасць святла і змроку, духоўнасці і блюзнерства, прытым гэтая тоеснасць разумеецца ім самім як знак гістарычнай ці метагістарычнай катастрофы, як эсхаталагічны сімвал Endzeit, «апошніх часоў» – прынамсі, гібелі Еўропы ці канца свету. У абсалюце кожны вобраз мае тут тры ўзаемазвязаныя функцыі: па-першае, выяўляць сакральную сімволіку сузіральнасці і аскезы; па-другое, акрэсліваць інфернальную атмасферу парушэння забаронаў і бездабрадатную асуджанасць; па-трэцяе, указваць на «горкі час канца» [1, *205–206*]. Анталагічны песімізм паэта раскрываецца чытачу ў форме мудрагелістых снабачанняў, часам – кашмараў. Гэтая асаблівасць дазваляе правесці паралелі паміж мастацкімі сістэмамі Г. Тракля і другога слыннага аўстрыйца Франца Кафкі. У абодвух аўтараў рэальнасць выяўляецца як аскепак жахлівага сну: у Кафкі абсурднага, у Тракля –апакаліптычнага. У абодвух – нязменна трагічнае бачанне распаду часоў і экзістэнцыяльнай катастрофы чалавецтва. Збліжае іх таксама аўтабіяграфічнасць: выяўленыя ў творах хваляванні, у першую чаргу, носяць глыбока асабісты характар. Але пры дапамозе метафары, іншасказання, сімволікі яны падымаюцца на універсальны ўзровень, набываюць глабальны размах.

Да паэтыкі снабачання маюць дачыненне такія ключавыя вобразы лірыкі Г. Тракля, як ноч, змярканне, поўнач. Фон многіх вершаў – менавіта ноч. Напрыклад, у вершы «Die Dämmerung» («Змярканне») відавочна змешваюцца рэальнасць і сон. У творы прысутнічае матыў хваробы, якая вельмі нагадвае самнамбулізм. Тыя, хто бадзяюцца на двары, мрояць наяве, іхнія «акругла-васковыя вочы» (дэталь падкрэслівае здранцвеласць, адлучанасць) – быццам экран падсвядомасці. Сярод іх – «formlose Spottgestalten» («бясформенныя, насмешлівыя фігуры»), «trauervolle Schatten an den Mauern» («сумныя цені на сценах»), гэтым падкрэсліваецца няўстойлівасць, прывіднасць людзей, балансуючых на мяжы рэальнасці і

мроі. Час аповеду, восень, традыцыйна ўспрымаецца як пара замірання, калі прырода рыхтуецца да зімовага сну. Малюнак, створаны ў духу мадэрнізму, апавядае пра людзей як пра натоўп прывідаў, існаванне якіх, магчыма, усяго толькі падман зроку, галюцынацыя, насмешка хворага ўяўлення. З другога боку, гэта надае апісанню адценне містыцызму, вельмі характэрнага для мастацтва экспрэсіянізму. Прыгадваецца карціна Эгана Шыле «Смерць і дзяўчына», дзе рэальнае і ірэальнае непарыўна паяднаны. Смерць пяшчотна і сумна гладзіць па галаве дзяўчыну, якая сама імкнецца ў яе згубныя абдымкі. Твор, напоўнены «цёмным» лірызмам (гэта аўтапартрэт Э. Шыле з мадэллю), сугучны з творчасцю Г. Тракля глыбокай меланхалічнасцю. Больш таго, у паэта можна знайсці прыклады падобнай сюжэтабудовы, скажам, у вершы «Die Verfluchten» («Праклятыя»).

Сярод найбольш вядомых вершаў такога кшталту – «Siebengesang des Todes» («Сямігалоссе смерці»), які даў назву цэламу раздзелу зборніка «Sebastian im Traum» («Себасцьян падчас сну»). Першыя дзве страфы – малюнак ціхай вясновай ночы, які заварожвае непаўторнай атмасферай таямнічасці. «Die sanfte Klage der Amsel» («пяшчотны плач дразда»), «blühendes Apfelgezweig» («галінка яблыні ў квецені»), «sanfter Gesang der Kindheit» («пяшчотны спеў дзяцінства») – па-вясенняму чароўныя вобразы. Але Тракль, як заўсёды, карыстаецца кантрастамі. Хаця малюецца час росквіту і абуджэння, апавядаецца зусім пра іншае: «wandert ein Dunkles in Abend und Untergang» («сыходзіць змрочнае ў вечар і пагібель»). З'яўляецца вобраз Соннага («der Schläfer»), магчыма, усё гэта – яго снабачанне. Тады маўклівы Мярцвяк, які пакідае разбураны дом («schweigend verlässt ein Totes das verfallene Haus»), – герой яго сну. Хто ён – невядома, але візіянерскі характар верша дазваляе меркаваць, што Соннаму сніцца лёс чалавецтва. Канцэпцыя асобы ў творы – песімістычная, выяўляе не толькі траклеўскае ўспрыманне прыроды чалавека, але і сам дух часу:

O des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen,
Nacht und Schrecken versunkener Wälder
Und der sengenden Wildnis des Tiers;
Windesstille der Seele.
О, сатлелы вобраз чалавека: шкілет з халодных металаў,
Ноч і жах патанулых лясоў,
Пякельная лютасць звера,
Штыль душы.

Траклеўская парафраза шэкспіраўскага афарызму пра «квінтэсенцыю тла» сведчыць нават не пра крызіс, а пра катастрофу. «Сатлелы вобраз» – вось і ўсё, што засталося ад Асобы; і калі з крызісу можна знайсці хоць якое-небудзь выйсце, дык гніенне – працэс незваротны. Разам з тым паэта нельга папракнуць у эпатажы і цынізме, ён не рэдуцыруе смерць да

жахлівых фізіялагізмаў у духу ранняга Готфрыда Бена (хаця ў апошняга гэта таксама не ад імкнення даць аплявуху грамадскаму густу). Больш за тое, намаляваная Г. Траклем гнілая плоць наўздзіў стварае ўражанне бесцялесці і эфемернасці: адным штрыхом мастак падкрэслівае прывіднасць і няўстойлівасць чалавека. Ён усяго толькі фікцыя, пусты знак, кніга з вырванымі старонкамі. Самае жахлівае, што магло адбыцца з ім, ужо адбылося: «штыль душы» куды трагічней, чым распад цела, ён не пакідае шанцу на адраджэнне: уваскрасаць няма чаму. У кантэксце паэзіі Г. Тракля выраз «Windesstille der Seele» наўрад ці можна разумець інакш. Гэтая душэўная маўклівасць не праява супакаення, а маніфестацыя татальнай спустошанасці.

Апошняя страфа такая ж лірычная, як і пачатак верша. Вобраз мерцвяка, што плыве ў чоўне, авеяны велічным смуткам, нагадвае пахавальныя абрады старажытных германцаў. Здольнасць Г. Тракля спалучыць неспалучальнае ўражвае: рэквіем па чалавецтву падаецца як вытанчаная пейзажная замалёўка, вясновая зеляніна праглядвае праз снег ночы, цвіценне адцяняецца тлом:

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab,
Purpurner Sterne voll, und es sank
Friedlich das ergrünte Gezweig auf ihn,
Mohn aus silberner Wolke.
У чорным чаўне аддаляўся ён долу ў мігценні плыняў,
Што паглынулі пурпуровыя зоркі, і спакойна
Схілілася над ім зазелянелая галінка,
Срэбнага воблачка мак.

Аўтар адчувае свет ва ўсёй шматграннасці кантрастаў і светлаценяў, не выпадкова яго паэзія насычана каляровымі метафарамі, якія дапамагаюць глыбей раскрыць разнастайнасць быцця. Фарбы ночы пераважаюць у палітры мастака, але не ператвараюць яго малюнкі ў «чорны квадрат”. Вядома, гаварыць пра надзею ў яго творах недарэчна, але так выразна апісаць цемру можа толькі той, хто ведае, што такое святло. Горыч праз уласную грахоўнасць і праклятасць – сведчанне тугі і смутку пра страчаную цнатлівасць і душэўны спакой. Ахвяра трагічнай эпохі, Тракль разумее, што спробы штучнага аднаўлення атмасферы святла – безнадзейныя, нават дзікунскія на фоне ўсеагульнай катастрофы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Георг Тракль: «poète maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы. 1999. №5. С. 196–212.

2. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.

3. Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / hrsg. von K. Pinthus. Berlin, 1993.
4. *Trakl G.* Das dichterische Werk. München, 1998.

Віктар Каратай

КАЗУС СІНКРЭТЫЗМУ ЭМАЦЫЯНАЛЬНА-ІНТУІТЫЎНАГА І ДЫСКУРСІЎНАГА ПРЫ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ

У назве гэтых нататак можна было б, натуральна, ужыць тэрмін «феномен», што гучала б больш звыкла, традыцыйна, аднак адразу зазначым, што мяне цікавяць менавіта адзінкавыя, парадаксальныя і часам сапраўды унікальныя *выпадкі*, тады як феномен азначае *з'яву*, а не яе канкрэтнае (тут і зараз) увасабленне. Сапраўды, як падаюць слоўнікі, «казус (лац. casus) – выпадак, звычайна складаны, заблытаны ці нязвыклы, смешны» [3, *206*].

Патрабуе пэўнага тлумачэння і выкарыстанне тэрміна «дыскурсіўны» замест больш прадуктыўнага, пашыранага ў навуковай практыцы «дыскурса». Варта падкрэсліць, што яны не супадаюць па сваім аб'ёме, розняцца пэўнымі семантычнымі нюансамі. Бо «дыскурсіўны (лац. разважанне) – разумовы, абгрунтаваны папярэднімі меркаваннямі (супрацьлеглае інтуітыўны)» [3, *168*]. У сваю чаргу, агульнапрызнаны і ўжо даўно банальны тэзіс аб сінтэзе і супрацьстаянні ў мастацкім вобразе рацыянальнага, лагічнага і эмацыянальнага пачаткаў («думка, прасветленая пачуццём» [1, *193*]) можна звесці да антытэзы: аб'ектыўнае – суб'ектыўнае, што будзе не цалкам карэктным, як і ў выпадку антаніміі – сінаніміі: феномен – казус.

Істотна праакцэнтаваць таксама той момант, што гаворка вядзецца не пра ўнутраны дуалізм мастацкага вобраза, а пра своеасаблівую двaістасць яго ўспрыняцця, інтэрпрэтацыі, якая, бясспрэчна, дэтэрмінаваная самім прадметам, мастацкай рэальнасцю, г. зн. пра артэфакт. Натуральна, наіўна было б спадзявацца на татальную гармонію суіснавання двух пазначаных палярных пачаткаў, баланс іх хісткі, няпэўны, хвілёвы. Так, рацыяналізм пераважае пры аналізе літаратурных інтэлектуальна-філасофскіх жанраў (творы І. В. Гётэ, Т. Мана, Ф. Дзюрэнмата, А. Камю, Г. Гесэ, Р. Мерля, сярод беларускіх – А. Куляшова, А. Вярцінскага, А. Разанава), тады як зварот да вершаў П. Броўкі, Н. Гілевіча, Я. Янішчыц, перлаў айчыннага фальклору вымагае ад крытыка-сутворцы перадусім высокай эмацыянальнай настраёвасці, чуйнасці, мастацкай інтуіцыі. Яшчэ раз агаворымся, што гэты падзел вельмі схематычны, так бы мовіць, «рабочы», бо кожны канкрэтны казус інтэрпрэтацыі дэманструе сваю унікальнасць.

Узгадаем сёння ўжо досыць забыты раман літоўскага пісьменніка І. Мераса «Вечны шах», дзе ў смяротнай шахматнай партыі сышліся камендант гета фашыст Шогер і яўрэйскі хлопчык Ісаак Ліпман. Цана страшэнная: перамога падлетка – яго смерць, пройгрыш – смерць іншых дзяцей. Адзінае выратаванне – нічыя, якую дасягнуць цяжэй, чым перамагчы. Коштам велізарнага напружання хлопчыку ўдаецца стварыць на дошцы казус трохразовага паўтору пазіцыі (вечны шах), што ў шахматах азначае нічыйны вынік. І вось тады, калі ўсе ўздыхнулі з палёгкай, ён нечакана ставіць Шогеру мат. У гета выбухае паўстанне, на гэтым раман раптоўна абрываецца. Як гэта ні жудасна-парадаксальна гучыць, але не важна, што будзе далей, бо ўжо ўсё сказана: немагчымае паўтарэнне гістарычнай і маральна-філасофскай пазіцый, немагчымыя вечны шах, нічыя з фашызмам, нялюдскасцю і гвалтам над чалавекам. Толькі мат.

Як бачна, сітуацыя, зададзеная празаікам, выразна сканструяваная (пры ўсёй этычнай рызыкоўнасці такога азначэння), вырашэнне яе патрабуе ад чытача-крытыка ледзь не шахматнага мыслення, але з выразным падключэннем сэрца. Таксама ў нечым эксперыментальным, нават некалькі штучным, але і гэтаксама эфектным падаецца і наступны прыклад, заснаваны на разглядзе хрэстаматыйнага твора-легенды пра Данка са «Старой Ізергіль» М. Горкага. Таленавіты настаўнік-русіст А. Ільін будуе школьны ўрок усяго толькі на адной дробнай дэталі, дакладней, на адсутнасці ў пэўным месцы тэксту аднаго гука-літары. Педагог нагадвае вучням кульмінацыйны пункт і развязку твора – момант, калі герой, што вядзе зняверaных людзей праз гушчар да святла, вырывае з грудзей сваё сэрца, якое запалала паходняй. Цытуе аўтара: «І тады лес расступіўся перад ім». Пытае, чаму перад *ім*, а не перад *імі* – Данка ішоў не адзін. І праз гэтую філалагічную драбностку выводзіць выхаванцаў на гаворку пра маральны подзвіг лідэра, «першага», пра складаную дыялектыку ўзаемадачыненняў героя і натоўпу, пастыра і няўдзячнай паствы, пра тое, што пры ўсёй фатальнасці абставін М. Горкі пакідае нам (і сваім персанажам) надзею: калі сёння лес цемры, бязвер'я, духоўнай слепаты расступіўся перад Ім, то заўтра, магчыма, гэта станецца і з імі. Што гэта – кідкі тэхнічны прыём, узор вербальнай казуістыкі, жангліравання кампанентамі фармальнай паэтыкі ці выпадак тагасамага праслаўлёнага сінкрэтызму? Думаецца, мы маем справу з бліскуча рэалізаванай спробай педагога-інтэрпрэтатара не толькі трывіяльна «ажывіць» урок, зацікавіць вучняў аналізам вядомага літаратурнага матэрыялу (што ўжо вельмі істотна), але і прывесці да значных тэарэтычных высноў, пабудаваць своеасаблівы метадалагічны ланцуг: сутнасць вобразаў генія і натоўпу – асаблівасці ранняй прозы М. Горкага – ідэйна-эстэтычныя прынцыпы рамантызму.

Маюць дачыненне да прадмета нашых нататак і нюансы адной навуковай дыскусіі. У сваёй манаграфіі «Мастацтва і навука» даследчык М. Пенкін адкрыта палемізуе з эстэтыкам А. Арганавым наконт крытэрыяў ісціны ў навуцы і літаратуры і магчымасці адэкватнай рэцэпцыі аб’ектыўнай рэальнасці мастацтвам, а яго, у сваю чаргу, «другаснымі» інтэрпрэтатарамі – крытыкамі, літаратуразнаўцамі і чытачамі. Пры гэтым ён цытуе цікавы, хоць і небясспрэчны тэзіс з працы апанента: «...Калі ў навукоўца правільнае рашэнне адной і той жа задачы ў рэшце рэшт прыводзіць да адзінага выніку, то ў мастацтве кожны асобны выпадак можа мець незлічонае мноства мастацкіх праўд у залежнасці ад таго, колькі разоў ён робіцца прадметам творчасці» [2, *91*]. У адказ М. Пенкін па сутнасці пазбаўляе мастацтва права на стварэнне варыятыўных мадэляў свету і чалавека ў ім, бо праўда-ісціна можа быць толькі адна. Хочацца міжволі запытаць: як тады быць з праслаўлёнай карэляцыяй: праўда Раскольнікава – праўда Сонечкі Мармеладавай? Не ўступаючы ў дыскусію з памянёнымі навукоўцамі, нагадаю толькі пастулат аб шматмернасці, нелінейнасці мастацкага вобраза, які пацвярджаецца і лепшымі ўзорамі беларускай народнай лірыкі. Здавалася б, што можа быць стэрэаскапічнага, амбівалентнага ў радзіннай песні, аднак і тут ёсць свая антыномія.

Кацярынушка гарох сеяла,
А пасеяўшы, у грыбы пайшла.
З грыбоў прыйшоўшы да забалела.
– Мамачка мая, галоўка баліць.
– Дачушка мая, завяжы платок.
– Мамачка мая, платок караток.
– Дачушка мая, улезь на печку.
– Мамачка мая, там дзіця мала.
– Дачушка мая, да дзе ж ты брала?
– Мамачка мая, у грыбах найшла.
– Дачушка мая, нашто ж ты брала?
– Мамачка мая, а мне жаль стала [*1].

Сапраўды, твор можна інтэрпрэтаваць як гулліва-жартоўны («у грыбах знайшла») або ўбачыць за знешне камічнай інтанацыяй дыялогу дзвюх жанчын прадчуванне магчымых няшчасцяў у старэйшай, у якой забалела сэрца за дачушку, «новую» жанчынку, за яе ўжо недалёкія слёзы. У гэтым выпадку міжволі ўзнікае паралель з класічным узорам «смеху праз слёзы» – песняй «Чаму ж мне не пець». На маю думку, выбар варыянта прачытання твора можа і павінен быць сітуацыйна дэтэрмінаваным, абумоўленым характарам, манерай і інтанацыяй выканання, г. зн. ужо паравербальнымі сродкамі, мастацкай інтуіцыяй інтэрпрэтатара.

На заканчэнне нагадаю словы паэта, якога ніяк нельга западозрыць у ігнараванні законаў тэорыі літаратуры і эстэтыкі ўвогуле. У 1916 г. у

артыкуле «Чорны бакал» Б. Пастэрнак эпатажна-дзёрзка і па-маладому палемічна напісаў: «У мастацтве бачым мы своеасаблівае extemporale [класную пісьмовую перакладчыцкую работу. – **В. К.**], задача якога заключаецца ў тым адзіна, каб яно было выканана бліскуча».

Спрачацца з Нобелеўскім лаўрэатам і класікам, натуральна, не магу. І не хачу.

ЗАЎВАГА

*1. Запісана у в. Каханавічы Верхнядзвінскага раёна Віцебскай вобласці ў 1985 г. ад. Е. І. Мацкевіч, 1899 г. н. Рэгіянальны архіў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ. Фонд 2, вопіс 4, справа 9.

ЛІТАРАТУРА

1. *Борев Ю.* Эстетика. М., 1969.
2. *Пенкин М.* Искусство и наука: Проблемы, парадоксы, поиски. М., 1982.
3. Словарь иностранных слов / под. ред. А. Г. Спиркина и др. – 13 изд., стереотип. М., 1986.

Дмитрий Башкиров

«МУЖИЦКОЕ» СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Художественное сознание Ф. М. Достоевского зачастую вращается вокруг одного слова. Значимой оказывается не только смысловая сущность, а и звучание, которое становится поводом к пониманию его сокровенного, первоначального незамутненного смысла. В этом качестве слово врастает в текст, обретая в нем сюжетное и смысловое разрешение. Для Ф. Достоевского художественное пространство его произведений – погружение в «пространство слова». Только слово спасительно, оно одно способно объять мятущуюся человеческую душу и изобразиться в ней. Рождением «дитё» заканчивается и начинается жизнь Дмитрия Карамазова. Причем «дитё» возникает в сознании героя именно как сакральное, народное, «мужицкое» слово, идущее из уст «тела Божия»: «*И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: «дитё», а не «дитя». И ему нравится, что мужик сказал «дитё»: жалости больше*» [2,

456]. В данном случае мы встречаемся с одним из проявлений стремления к «дословности», «буквальности» при выражении сущностных аспектов бытия в творчестве Ф. М. Достоевского. Воплощая духовные состояния, писатель стремится передать их теми словами и в том их значении, которые максимально приближены к первоисточнику – «языку» памятников христианской письменности.

Одновременно в отношении Ф. Достоевского к слову можно увидеть и следы влияния народной устной поэзии, где, по замечанию исследователей, «в центре внимания слово с его полновесной семантикой, поэтому так проста и, на первый взгляд, художественная речь устной поэзии» [4, *134*]. Отголоски этого «лингвистического» характера средств художественной выразительности [4, *134*], присущего устной поэзии, можно увидеть в художественной практике Ф. Достоевского.

В его творчестве в отношении к слову пересеклись книжная, идущая от памятников христианской письменности, и народная, устно поэтическая традиции. Художественная практика русских писателей как раз и свидетельствует о том, что те формы творчества, в которых реализовало себя народное сознание, никогда не находились в резком противоречии с христианским вероучением. Оно преобразило их, и, в свою очередь, народное сознание оказалось «почвой» для христианства, связь с которым является не внешней, а органической. По сути, именно эту мысль высказывал в свое время Ап. Григорьев: «Случайно или, пожалуй, не случайно, наше славянское коренное и типовое есть вместе и наиболее удобная подкладка для истинно человеческого, то есть христианского, – но только подкладка, не более». С его точки зрения ,сам характер народного мироощущения, «страдательный» и, одновременно, «критический», «противится» «вещности» языческих верований: «Благодаря тем и другим мы не можем долго и насильственно поддерживать в себе поклонения какому бы ни было человеческому типу, какому бы ни было кумиру, из какого бы драгоценного металла или мрамора этот кумир не был создан и как бы изящно он не создался…» [1, *66*]. Почти буквальным повторением этой идеи, только в апофатическом значении, становится знаменитая тирада об «атеизме» Макара Ивановича: «*…невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться; не снесет себя такой человек, да и никакой человек. И Бога отвергнет, так идолу поклонится – деревянному, али златому, аль мысленному. Идолопоклонники это все, а не безбожники, вот как объявить их следует*» [2, т. 13, *302*].Причем можно отметить, что этот герой, выражающий народный тип сознания, говорит о язычестве в его отношении к «просвещенному» сословию, оторвавшемуся от народной почвы и воспринявшему народное миросозерцание как суеверие.

Сама «смиренность» средств художественной выразительности в народном творчестве, ее простота и «безыскусность» – качества, которые

носят концептуальный характер уже в прозе А. Пушкина («смиренная проза»), – указывает на духовный аспект отношения к слову в народном творчестве. «Пространство слова» в понимании Ф. Достоевского оказывается родственным той роли, какую слово играет в народном творчестве, а его «погружение» в слово становится поводом и способом выражения самых сокровенных взглядов писателя на народ.

Слово – благо и дар, требующие соответствующего отношения со стороны человека. Понятие свободы и благодать всегда соседствуют у Ф. Достоевского, и только с их помощью можно объяснить его художественные интуиции в отношении слова. Слова, которые в творчестве Ф. Достоевского имеют концептуальное значение, получают его именно в своем «народном», «мужицком» качестве, непосредственно связанном с народным сознанием. Среди них можно выделить «образить», «несчастные», «дитё». В заметке «Среда» писатель, говоря о благах, которые достались русскому народу даром, не очевидно, но подспудно выражает мысль о даре, благодати как об общем начале бытия, лежащем в основании Творения [2, т. 13, *13–17*]. В этом же ряду стоит и главный дар человеку – дар слова. Не случайно, что значимые идеи в этой заметке выражены в форме толкования слова «несчастные», внутри которого писатель обретает необходимое пространство обнаружения своих сокровенных мыслей. И именно в контексте полемики с предполагаемым оппонентом о «даре», «даром» и «благе» выражается и необходимое условие отношения к слову, заключенное в смирении. Ибо в этой сфере у человека нет никаких «законных» прав. Слово – дар и только дар. Такое понимание слова делает невозможными любые эгоистические притязания на него, заставляет вслушиваться в слово, искать в нем истину, а не только выражать ее с помощью слова. Слово «несчастные», как и ему подобные, с точки зрения Ф. Достоевского: «Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые». В них сосредоточивается духовный опыт народа, цель его существования: «*В стремлениях к выяснению себе этих сокрытых идей…*» [2, т. 21, *17*]. Интересно отношение этих слов-идей к собственно творчеству писателя. «Выговоренное» народом слово являет собой целый монолог, развернутый не во вне, а во внутрь. Слово не выражает, а слово объясняется, становится тем пространством, внутри которого автор обретает истину. И уже через соединение с этим пространством он оказывается выразителем своего чувства непосредственного переживания слова, воспринимая от него как от «дара» творческую способность и свободу. Ф. Достоевский в заметке как всегда апофатичен. Называя ее «Среда», он пишет о «даре» и «свободе», которые открывает в слове «несчастные», относящемся к осужденным преступникам. Размышления о народе подводят Ф. Достоевского к тому, что само слово становится своеобразным внутренним монологом, воплощенным своей объективной, всецелой

стороной в самой номинации «несчастные» и субъективной в авторских замечаниях о нем. В данном качестве участие автора – участие непосредственного свидетеля и очевидца инициированного народом как телом Божиим погружения в сокровенную природу слова. Размышления о народе становятся для Ф. Достоевского поводом к «обнаружению» слова как «сильного чувства» правды, которое писатель должен услышать и проговорить. В мире как смешении правды и лжи, света и тени слово становится своеобразной границей между ними, пространством исхода к истине.

В данном отношении к слову проявляется одна из основных идей в творчестве писателя, где существование его героев есть преодоление силы несуществования. Ее можно увидеть и в принципах световой организации художественного пространства произведений Ф. Достоевского. В них наблюдается движение от света, идущего извне, где герои возникают на границе света и тени и, по сути, являются порождением этого пограничного состояния, к свету внутреннему. Соответственно представления героев о мире проходят путь от взгляда со стороны к озарению, посещающему их в определенные моменты жизни. Ключевым в данном отношении становится роман «Братья Карамазовы», где отношение к слову, описанное выше, и внутренний свет, в котором начинают видеть и осознавать себя герои, смыкаются («Кана Галилейская», Митя и слово «дитё»).

Творчеству Достоевского присуще сложное соотношение собственно слова, сопровождающего размышления писателя над тем или иным вопросом, и образа, в который они отливаются. Так, например, из проблемы «смердов» направления, «новой интеллигенции», «лакейства» и «лакеев» мысли вырастает зловещий образ гастронома и скопца Смердякова. Публицистический, полемически заостренный характер этих определений, где обыгрывается их прямое и переносное значение, соотносится с «буквальным» лакейством Смердякова, но существующим уже не в текущем, а в художественном пространстве. В свою очередь, Смердяков, осмеивая «мужицкое» слово, выступает уже не в качестве реального лакея, а именно «лакея мысли». Высмеивание «мужицкого» слова делает героя «смердом» направления и обусловлено как его «внешним», так и внутренним рабством, связанным с его зависимостью от текущего. Ведь слово «дитё» в «мужицком» своем качестве определяет всю силу благодати, излившейся на Дмитрия Карамазова. Оно становится выражением родившегося в его душе «младенца» и непосредственно примыкает к высказываниям героя о новом человеке, которым он стал. По сути, в данном контексте сталкиваются «новое» Смердякова с «новым» Мити Карамазова.

Действительность слова в творчестве Ф. Достоевского проявляет себя или в «мужицком», народном, или «архаичном», христианском

значении, что указывает на стремление писателя искать истину не в поверхностном, текущем слое бытия, а в его глубинах. Характерная для средневековой культуры установка на «анонимность» свидетельствует, по сути, об особых отношениях между человеком и словом, где слово изначально и вечно, а человек смертен. И первым шагом на пути к обновленному слову оказывается отказ от своего «авторства», от своей власти над словом. Здесь же следует заметить, что и народное творчество существует вне «автора». В произведениях Ф. Достоевского слово попадает в то пространство, где начинает обнаруживаться в своем предельном, откровенном значении. Как сам Достоевский, так и его герои любят погружаться, углубляться в слово. Это происходит, и когда писатель выступает в качестве экзегета и публициста по отношению к слову «несчастные», и когда его герои ощущают над собой власть слова, само звучание которого вдруг совпадает с процессом преображения их существа или непосредственно к нему ведет. Так, например, происходит с Митей, переживающим обновление под звучание «мужицкого» слова. В «Подростке» сознание Аркадия в пограничный момент существования героя цепляется за слово «благообразие», в самом звучании которого, сохранившем его первозданный смысл, он открывает свой сокровенный ритм бытия. «Благообразие» становится для Аркадия тем «новым», которым оно может быть только в своем «не новом», первоначальном значении. Такова и роль любимого слова Ф. Достоевского «образить», именно в своем народном звучании погруженного в проблему восстановления образа Божия в человеке. «Не новое» слово становится источником обновления и человека, и описываемой с помощью этого слова реальности. Слово и человек движутся навстречу друг другу. Источником движения является страдание как человека, который не может уже смириться со своим состоянием, так и слова, опошленного «ветхими» людьми. Не трудно заметить закономерность: герои Ф. Достоевского, переживающие действие благодати и обновляющиеся, возрождающиеся, любят или «мужицкое» слово, или слово, в котором за привычным, стертым смыслом им открывается его «архаическое» звучание. Они оказываются на границе слова и на границе жизни, где одно предполагает другое. И если граница жизни определяется мотивом обновления, возрождения человека, то граница слова напрямую связана с мотивом возвращения к его первозданному, исконному состоянию. С другой стороны, «архаическое» и «мужицкое» определения слова характеризуют две традиции – христианской письменности и народного творчества, из которых складывается художественное пространство произведений Ф. Достоевского в их устремленности действительному, вечному смыслу бытия.

Например, в слове «шатость» отразился целый комплекс ключевых для писателя вопросов, связанных с его размышлениями о судьбе народа-

богоносца, который должен возвратить погрязшему в грехе миру сохраненный им образ истинного Христа. Безусловность этой идеи для Ф. Достоевского всегда сопряжена с целым рядом нюансов, складывающихся из непосредственного восприятия некоторых черт и качеств этого народа-богоносца. По сути в этом сплаве грядущего и текущего, «натуралистического» и идеального можно увидеть сущность «фантастического реализма» Ф. Достоевского. Все это отольется в сложный и неоднозначный образ Шатова. Звучание его пророческих тирад возносится иногда до звучания библейского текста и при этом находится в сомнительной зависимости от «соблазнившего» героя этими идеями Ставрогина. В свою очередь, образу Шатова сопутствует появляющееся раз за разом в публицистике Ф. Достоевского слово «шатость», относящееся к русскому народу.

Особую роль в творчестве Ф. М. Достоевского играет слово «ветошка». Контексты, в которых оно встречается в древнерусской литературе, свидетельствуют о сложном сплетении, противоборстве в нем христианского и языческого начал в том виде, в каком они отражают самые сокровенные, потаенные глубины человеческого существа. Социальный аспект ветошки, на котором делается упор в произведениях Гоголя, на какое-то время заслонил его действительный смысл, трагедию повседневного духовного перерождения человека, утраты им своего «человеческого» статуса. Именно в этом значении слово «ветошка» приходит в творчество Ф. Достоевского со всей своей сложной, многозначной «историей» в русской культуре. Уже первые упоминания «ветошки» в памятниках древнерусской письменности связано с игрой темных сил с человеком. Языческое «прошлое» слова в контексте христианской письменности переосмысливается именно как духовная трагедия человеческого существа и в этом значении входит в древнерусскую литературу. Это же его значение «заново» открывается в творчестве Ф. Достоевского. «Колдовство» в контексте проблематики «Двойника» оказывается особым состоянием современного мира. Трагедия Голядкина – это трагедия «овеществления», которое втягивает в себя человека, превращает его в «вещь», «предмет». В духовном аспекте данный процесс – своеобразное «выталкивание» героя и мира, в котором он живет, из христианского в языческое пространство, где духовный аспект бытия подменяется магическими манипуляциями с «веществом». «Материальная» ограниченность, несвобода – сущность язычества, где даже знание о будущем, определяемое понятием «вещее», натыкается на вещественную ограниченность и постоянно видит ее перед собой. По замечанию исследователей, со словом «вещий» связано не только представление о предсказании, чуде, но и о «веществе», точнее «вещество» и есть действительная сущность всех языческих пророчеств и чудес: «Чародейки назывались еще «вещицами» – чары «веществом» [4, *201*]. Эту

трагедию человека, пребывающего в мире, опрокидывающемся в язычество, и описывает Ф. Достоевский в человеке-ветошке. Герой оказывается выброшенным из царства свободы, которой его наделяет христианство, и опять попадает в зависимость от «ветхих» закономерностей этого мира.

Эпизод, в котором «ветошка» встречается в «Повести временных лет», способен выявить некоторые аспекты темы самозванства и двойничества в повести Ф. М. Достоевского. В нем сообщается о противоборстве Яня Вышатича с волхвами. Летопись сохранила следующий диалог: «Янь же сказал: «*Поистине ложь это; сотворил Бог человека из земли, составлен он из костей и жил кровяных, нет в нем больше ничего, никто ничего не знает, один только Бог знает*». – Последние слова стоит подчеркнуть. – «*Они же* (волхвы. – **Д. Б.**) *сказали: «Мы знаем, как человек сотворен». Он же спросил: «Как?» Они же отвечали: «Бог мылся в бане и вспотел, оттерся ветошкой и бросил ее с небес на землю. И заспорил сатана с Богом, кому из нее сотворить человека. И сотворил дьявол человека, а Бог душу в него вложил»* [3, *191*]. Итак, «ветошка» одухотворенная и неодухотворенная, различающиеся только по еле заметному действию Творца, вдохнувшего в одну из них жизнь. Миф о сотворении человека из «ветошки» обнаруживает, каким образом языческое сознание пытается воздействовать на христианство. Он со всей очевидностью указывает на истоки всех еретических учений – язычество. Гностическое сознание органично соотносится с языческой мифологией, и именно потому, что у них общие корни.

Для творчества Ф. М. Достоевского нередки случаи, когда его герои находят для себя то «слово», которое становится отправной точкой их погружения в свою сокровенную глубину. Причем это движение к себе накладывается на движение внутри найденного слова, на путь к его первоначальному, незамутненному смыслу и значению. При использовании определенных лексических средств в произведениях писателя на первый план выступает отношение к слову как способу выражения не информации, а духовного, действительного состояния мира и человека. Подобную роль играют в произведениях писателя слова «образить», обращенное к Рогожину через посредство «Русской истории Соловьева»; «безобразие», «благообразие», «веселие», из которых складывается в сознании Аркадия образ Макара Ивановича. Герой романа «Подросток» «вслушивается», «вникает» в странное, непривычное звучание слов «благообразие» и «веселие». Его «исцеление», духовное прозрение происходит именно тогда, когда ритм работы сознания Аркадия «совпадает» с непривычным до сей поры их звучанием. Он проходит путь к постижению их первоначального значения. Слово не «изображает», а «изображается» в человеке. Он движется в восприятии его от «иносказания», когда слово «доступно» через сопряжение с реалиями

текущей жизни, к «пространству слова», к его полноте, когда оно не определяется, а само определяет сущность человеческой жизни. В «неестественности» звучания, в «буквальности» на уровне формы проступают очертания невыразимого духовного содержания. По сути, речь идет не об отношении отдельного героя к отдельному слову, а о самом качестве текстов Ф. М. Достоевского, рождающихся по наитию свыше, воспринимающих и отражающих факт текущей жизни в свете вечной истины. Словесная стихия, в которой осуществляется образ Макара Ивановича, ведет свое начало от «разных легенд из жизни самых древнейших «подвижников». Она чужда Подростку и наводит его на мысль об их происхождении «большею частью из изустных же рассказов простонародья». Если вспомнить тот материал, о котором идет речь (например, «Житие Марии Египетской»), то можно заметить, что в сознании героя отражается наметившийся разрыв между светской, «художественной» культурой и древнерусской. Носителем ее сокровенного религиозного содержания и становится народ. Именно это содержание, облеченное в непонятную еще герою «буквальность» церковно-славянской языковой стихии, доносит до него образ Макара Ивановича. Оно прорывается к нему и находит свое воплощение как «*какое-то удивительное целое, полное народного чувства и всегда умилительное…*» [2, т. 13, *309*]. Данное содержание не является «информацией». Это внутреннее состояние, о котором герой не хочет говорить: «*Впрочем, об этом я не хочу говорить, да и не компетентен*» [2, т. 13, *309*]. «Благообразие» – слово, «неестественное» в определенном контексте и своей «неестественностью» выражающее сокровенное значение, о котором нельзя говорить, потому что в нем можно только «быть», не определять его, а определяться им.

В еще более откровенной форме согласие человеческой натуры «благу» показано в сцене рождения «дитё» в душе Мити. «Мужицкое» слово – первозданный пласт его души. Он перестает «понимать», задаваясь предельно ясным и очевидным вопросом, почему «благой» мир не благ в своем нынешнем состоянии: «*…почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?*» [2, т. 14, *456*]. В этом его вопросе с мира как бы снимается покров греха. Однако на самом деле от него освобождается все существо героя. И здесь не случайно замечается, что то «карамазовское безудержие», которое мучило и терзало героя всю его жизнь, оставаясь тем же по своей природе, оказывается силой благодатной. Она заявляет о своем новом качестве «*даром слезным*» [2, т. 14, *456–457*], желанием «сделать сейчас же» этот мир опять благом. Сцена с подушкой красноречива. Обыденное становится радостью. Душа Мити отзывается на «восторженное» состояние бытия, на явленный ему

«реализм в высшем смысле». Герой не изменяется – изменяется его отношение к жизни. Его поступками управляет теперь безусловная вера в «благо», лежащее в основании всего происходящего в мире. Он проникается им, а не внешней ложной достоверностью происходящего, всем своим видом внушающей ему необходимость сопротивления. По сути, Ф. М. Достоевский в этой сцене показывает, что для утверждения идеального начала человек должен «не противиться» «благу», а не злу, как утверждал Л. Н. Толстой. Именно сопротивление «благу» определяет весь строй и порядок вещей в реальности, которую формирует вокруг себя человек. «Непротивление» «благу» преображает человека: Митя в конце эпизода предстает «*с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом*» [2, т. 14, *456–457*].

Сущность художественного пространства в произведениях Ф. Достоевского заключается в том, чтобы обнаружить «внутреннее слово», то есть слово созидающее, творящее, а не обладающее исключительно «служебными», прикладными функциями. Только «внутренне слово» способно «понять» человека, и, только соприкасаясь с ним, человек может понять себя.

Таким образом, герои Ф. Достоевского проходят путь от «пишущих» и «говорящих» к «слышащим». Этот же путь проходит и их «слово», вначале обращенное только вовне, а потом становящееся «внутренним словом». По сути, движение героев в романах Ф. Достоевского в пространстве слова – движение от его множественности к единственности. Писатель ищет Бога в человеке и открывает Его в «невыразимом». То, что человек ищет, не подвластно ни его мыслям, ни чувствам. Он пытается изобразить «величие», но приходит к тому, что оно изображается в нем. В произведениях Ф. М. Достоевского наблюдается изменение качества слова, его движение от изображающего к изображающемуся слову и, соответственно, от героя, которого нужно выразить словом, к герою, в котором оно выражается.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорьев Ап*. Соч.: в 2 т. Т. 2. 1990.
2. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1992. Т. 14. ссылки на это издание даются в тексте указанием в скобках тома и страницы.
3. Повести Древней Руси. XI–XII века. Л., 1983.
4. Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. М.–Л., 1953.

Вольга Палукошка

ФАЛЬКЛОР ЯК СРОДАК ЖАНРАВАЙ МАДЫФІКАЦЫІ Ў АПОВЕСЦЯХ ЛІДЗІІ ВАКУЛОЎСКАЙ

Асаблівасцю літаратурнага працэсу ХХ стагоддзя стаў інтэнсіўны сінтэз разнастайных жанравых структур. У выніку мадыфікацый з’явіліся такія жанравыя формы як раман-міф, раман-эсэ, раман-казка, раман-балада, баладная аповесць, аповесць-легенда, апавяданне-прытча і інш. Аўтары ўсё часцей звяртаюцца да фальклору як крыніцы наватарства. Для літаратуры 1970–90-х гадоў нарастанне ўмоўна-метафарычнай вобразнасці становіцца асабліва актуальным. Пісьменнікі звяртаюцца да казачнай умоўнасці («До третьих петухов» В. Шукшына, «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Філатава, «Белка» А. Кіма і інш.), фальклорнай няказкавай прозы («Живи и помни», «Прощание с Матёрой» В. Распуціна, «Дамавікамерон» А. Глобуса). Вельмі цікавым прыкладам арганічнага выкарыстання не толькі фальклорнай вобразнасці, але і фальклорных жанраў мы можам назіраць у аповесцях рускамоўнай пісьменніцы Лідзіі Вакулоўскай з цыкла «Черниговские сказания» (1970-я гг.).

«Черниговские сказания» – гэта дзве сатырычныя аповесці («Наваждение перед грозой» і «Белый бычок»), аб’яднаныя не толькі агульнасцю тэматыкі і праблематыкі, але і стылем. Назва цыкла заключае ў сабе і вызначэнне жанру. У фалькларыстыцы сказанне выступае «абагульняючай назвай апавядальных фальклорных твораў гістарычнага і легендарнага характару» [2, *310*], г. зн. абагульняючай назвай твораў фальклорнай няказкавай прозы. Л. Вакулоўская ж звярнулася да такіх жанраў, як народная былічка і небыліца.

Як вядома, былічка – гэта аповед пра сустрэчу чалавека са звышнатуральнымі істотамі і з’явамі. Мастацкае выкарыстанне структуры і вобразаў былічкі не новае для літаратуры. У свой час да гэтага жанру звярталіся рамантыкі Я. Баршчэўскі і М. Гогаль. У першай палове ХХ стагоддзя гэтую традыцыю прадоўжыў М. Булгакаў («Мастер и Маргарита», «Дьяволиада»).

Дзеянне аповесці «Наваждение перед грозой» пабудавана вакол з’яўлення ў правінцыйным гарадку таямнічай асобы ў чорным з белымі пяльчаткамі (для літаратурнай традыцыі – тыповы выгляд чорта). Пра гэтую дэманічную істоту нам нагадвае і кампазіцыйны падзел аповесці на трынаццаць частак. Незвычайны дзядок з’яўляецца і ў аповесці «Белый бычок», дзеянне якой адбываецца ў пятніцу, «*которую в народе отчего-то считают невезучим днём*» [1, *98*]. Калі завязка дзеяння ў аповесцях носіць былічную форму, то сам аповед пабудаваны па мадэлі небыліцы, асноўнай прыкметай якой з’яўляецца «свядомая ўстаноўка на наўмысную

неверагоднасць, абсурднасць» [4, *114*]. Асабліва ярка гэта выяўляецца ў першай аповесці, дзе пасля з'яўлення ў правінцыйным гарадку невядомага чалавека ў чорным з белымі пяльчаткамі адбываюцца незвычайныя рэчы.

Першай яго пабачыла старая Насценька: «*…над речкой, немного в стороне от солнца, появился какой-то блестящий круг, похожий на большой медный таз, и стал снижаться. Настеньке даже показалось, что в тазу стоит человек во всём чёрном*» [1, *6–7*]. Яна спрабавала расказаць пра незвычайную сустрэчу, аднак яе ніхто не слухаў. А пасля пачало адбывацца нешта загадкавае: у дэпо без загаду разбурылі старую трубу, якая «*давно надоела своей копотью горожанам*» [1, *14*] і распачалі рэканструкцыю кацельнай, у паліклініцы самі дактары пачалі развешваць плакаты з лозунгам «Да отсохнет рука берущего!», камунгас, нарэшце, узяўся за падключэнне прыватных гаспадарак да гарадской воднай магістралі, перакрыўшы гэтым самым крыніцу даходаў мясцовага несумленнага прадпрымальніка Нестара Варэніка, у пракуратуру пачалі штодзённа прыходзіць пісьмы і людзі з прызнаннямі ў сваіх злачынствах, сур'ёзных і не вельмі. Аднак пасля навальніцы ўсё раптоўна заканчваецца: аказваецца, неверагодныя падзеі адбываліся толькі з невялікай часткай гараджан, а астатнія нават і не заўважалі ніякіх змен, старая Насценька зноў убачыла незнаёмца ў чорным, аднак гэта аказаўся Сярожа Малачанаў з Рачной вуліцы і не ў чорным, а сінім касцюме. Але «*было и ещё нечто такое, правда, недоказуемое, однако же такое, что каким-то непостижимым образом всё же связывалось с наваждением, посетившим некоторых граждан в канун грозы и слабого землетрясения, когда воображение их потревожил незнакомец в чёрном костюме и в белых перчатках*» [1, *94*]: у хірурга Аглоблі раптоўна пачала высыхаць рука, так жа раптоўна пачала худзець Анжаліка Цітаўна Шчаглоўская, Прохара Вяроўку знялі з пасады за нейкія махінацыі, у касіршы зберкасы, якая прызнавалася ў падмане пенсіянеркі, выпала адразу пяць пярэдніх зубоў і стала яна падобная да Бабы Ягі – Касцяной Нагі, ад загадкавай хваробы памёр Нестар Варэнік – ўсе ж астатнія ўспаміналі падзеі перад навальніцай як незвычайны сон.

Такім чынам, пісьменніца ўцягвае нас, чытачоў, у своеасаблівую гульню "было – не было" – усё нібыта адбывалася, а нібыта і не. Разабрацца ў гэтым пытанні нам дапамагае не толькі назва аповесці («**Наваждение** перед грозой»), а і разуменне жанравай спецыфікі небылічнага аповеду.

Як заўважыла А. Левіна, для небыліцы характэрна «свая логіка – логіка "адваротнасці" (транверсіі), якая ўспрымаецца як камічная гульня толькі у супастаўленні з сапраўдным, "правільным" светам» [3, *7*]. Усё дзеянне аповесці пабудавана па прынцыпу «наўмыснага алагізму» [3, *6*], які выкарыстоўваецца з мэтай мэтанакіраванага высмейвання асобных жыццёвых рэалій. Паказальным прыкладам такой "адваротнасці" ў

аповесці з’яўляецца сцэна з “таптунамі”: «*Дело в том, что топтуны, годами топтавшиеся возле обшарпанного вино-водочного павильона, покинули свой плацдарм и заняли подступы у нового книжного магазина <…>. Дружинник исправно протоптался у книжного несколько часов, увидел, что топтуны пьют из бутылок лимонад (его тоже угостили), и услышал их странные речи.*

– Слышь, Чмых! Давай на двоих Бальзака возьмём, – предлагал один.

– Не-е, не осилю. Мы уже на троих по Пушкину вдарили, – отвечал другой.

– Ребята, кто со мной на Майн Рида скинется? – предлагал третий. – Я в детстве к нему причащался – это ж вещь!

– Кум, а кум, сообразим на пару Блока? – уговаривал четвёртый.

– Хоть сейчас бы, да макулатурки маловато. Давай в другой раз, я поднакоплю, – обещал пятый» [1, *83–84*].

Камічны эфект, такім чынам, дасягаецца дзякуючы менавіта аўтарскай гульні з сучаснымі рэаліямі, якія пастаянна перастаўляюцца і пераварочваюцца. Гэта тычыцца не толькі прыведзенага ўрыўка, але і ўсяго аповеду. «У параўнанні з упарадкаваным рэальным светам свет небыліц можна назваць «бязладным», аднак у дадзеным выпадку беспарадак не азначае адмаўленне, знішчэнне парадку, – заўважае беларуская даследчыца народнай няказкавай прозы Т. Лук’янава. – Гэта хутчэй гульня ў беспарадак, мэта якой яшчэ больш падкрэсліць парадак» [4, *115*]. Менавіта гэтая функцыя выступае асноватворнай у аповесці. Шляхам «пераварочвання» з’яў сацыяльнай рэчаіснасці аўтар не толькі дасягае камічнага эфекту, але і крытыкуе абставіны, якія склаліся.

У аповесці «Белый бычок» аповед грунтуецца на іншым прынцыпе. Тут назіраецца своеасаблівая арыентацыя на верагоднасць і тыповасць, дзякуючы чаму, тым не менш, таксама дасягаецца камічны эфект. Так, у пачатку аповесці Л. Вакулоўская малюе партрэт шафёра Юры: гэта «*был молодой парень, похожий на тысячу других парней, отслуживших армию и научившихся в армии сносно водить машину. Отличительным качеством его было то, что он покамест совершенно не употреблял спиртного, и уже одно это приближает его образ к индивидуальности, хотя и удаляет от типичности, что, конечно, не делает чести автору*» [1, *99*]. Заўзятага прыхільніка і «эксперта» тыповасці мы сустракаем і сярод персанажаў твора: «*Увидев как-то, что Хиония доит Дженни, сидя на низкой скамеечке, Плиссе-Булавкина и с нею вошла в разговор.*

– Почему вы доите корову, сидя на скамейке? – спросила она.

– Так удобнее, – кротко ответила Хиония.

– Но это не типично, – сказала ей Плиссе-Булавкина. – Обычно доярки сидят на корточках. Когда начнём съёмки, вы будете доить на корточках» [1, *181*].

На першы погляд, дзеянне аповесці ніякім чынам не суадносіцца з паняццямі незвычайнасці, няпраўдападобнасці: Сямён Сямёнавіч Прыткі, кіраўнік раёна, знаходзіць у пасёлку Шчуч'ім белага пародзістага бычка і карову, за кошт якіх раён становіцца перадавым, а пітомцы Цекусы Платвічкі атрымоўваюць усесаюзную вядомасць. Неверагоднымі тут з'яўляюцца характарыстыкі жывёл: у пяць тыдняў бычок выглядае як гадавалы і пры гэтым амаль не есць: «*Летом он съедал в день початок кукурузы, десяток яблочек и выпивал ведро воды. А теперь мы даём ему вместо яблок берёзовые веточки и посыпаем горстью манной крупы*» [1, *116*]. Аднак з часам усё мяняецца: белы бычок атрымоўвае першаякасны корм і догляд, што хутка яму надакучвае і ён збягае ад сваіх гаспадароў. У пошуках белага бычка прымаюць удзел не толькі раённае кіраўніцтва, але і армія, была задзейнічана тэхніка. Аднак, калі пад час выратавальнай экспедыцыі з верталёта выкідвае кіношніцу Пліссэ-Булаўкіну, пошукі яе спыняюцца праз дваццаць хвілін, таму што «*было решено, что Плиссе-Булавкина не представляет большой ценности и не стоит тратить на неё горючее*» [1, *209*]. Трэба адзначыць, што, у адрозненне ад першай аповесці, тут аўтар не прытрымліваецца прынцыпу праўдзівай неверагоднасці – у апошняй, чатырнаццатай, часцы высвятляецца, што ўсе апісаныя вышэй падзеі – толькі сон Сямёна Сямёнавіча Прыткага.

Як трапна заўважыла Т. Лук'янава, «логіка небыліц цесна звязана з катэгорыямі магчымае / немагчымае. Як правіла, тое, што немагчыма ў рэальным свеце, можа адбывацца ў свеце небыліц» [4, *116*]. Л. Вакулоўская «гуляе» не толькі з гэтымі катэгорыямі, але і з паняццямі «тое, як бывае» / «тое, як павінна быць». У пісьменніцы «немагчымымі» становяцца такія, здавалася б, звычайныя рэчы, як сумленнае выкананне сваіх службовых абавязкаў, каштоўнасць чалавечага жыцця і г. д., дзякуючы чаму і дасягаецца камічны эфект.

Як бачым, фальклорны матэрыял творча перапрацоўваецца майстрамі слова. На прыкладзе аповесцей Л. Вакулоўскай мы паспрабавалі паказаць, як сюжэты і структура фальклорных твораў, актыўна пранікаючы ў мастацкую прозу, утвараюць пры гэтым новыя жанравыя формы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Вакуловская Л.* Сколько бы ни пришлось, буду ждать…: Повести, рассказы. Мн., 1990.
2. Восточнославянский фольклор: слов. науч. и нар. Терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. Мн., 1993.

3. *Левина Е. М.* Русская фольклорная небылица: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Мн., 1983.

4. *Лук’янава Т.* Небыліцы: фенаменалогія жанру // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 2 / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мн., 2005. С. 113–117.

ФАЛЬКЛОР – МОВА – КАРЦІНА СВЕТУ

Eva Hájková

K OSVOJOVÁNÍ FRAZEOLOGIE U SOUČASNÉ ČESKÉ MLADÉ GENERACE

Významným projevem folklóru v úrovni jazyka je bezesporu frazeologie. Frazeologické jednotky tvoří specifickou vrstvu vyjadřovacích prostředků v každém jazyce. K jejich základní charakteristice patří ustálenost – frazém funguje jako frazém tehdy, je-li užíván ve své obvyklé, konstantní podobě. Narušení takové konstantní, zažité a očekávané podoby je nežádoucí, neboť jeho následkem může dojít ke zrušení frazému – vyjádření se rozpadne např. na jednotlivé lexémy a celkový význam frazému se ztratí. Aby i v takové situaci frazém zůstal onou specifickou vyjadřovací jednotkou, musí být jeho případné narušení vždy záměrné, nejčastěji jen částečné a opřené o věcný kontext srovnatelný s kontextem původním. Mluvíme pak o aktualizacích frazémů, jimiž mluvčí/pisatel ozvláštňuje svůj projev. Takové aktualizace však fungují v komunikaci jen za předpokladu, že adresát/příjemce textu je schopen v dané aktualizaci dešifrovat původní významový kontext a původní ustálenou podobu frazému sám také zná. Někdy může v rámci vytváření aktualizací dojít až k tomu, že se frazém redukuje na jedno slovo, a to buď na klíčové slovo z frazému (např. *kozel* z frazému *udělat kozla zahradníkem*), nebo na kompozitum složené z kořenů slov tvořících původní frazém či jim blízkých (např. *jánabráchismus* z frazému *já na bráchu, brácha na mě*, *depalubizace* z *hodit ú házet někoho přes palubu*, *slámobotní* z *čouhá mu sláma z bot*) – o tom blíže L. Janovec [3].

Při posuzování textu z komunikativního hlediska pak takové aktualizace (ale ostatně i původní frazémy) můžeme hodnotit jako projevy intertextovosti komunikátu, neboť odkazují na všeobecné jazykové povědomí uživatelů daného národního jazyka a na hodnoty sdílené tímto jazykovým společenstvím.

Ustálenost však není jedinou charakteristickou vlastností frazémů. (Kdyby tomu tak bylo, museli bychom za frazémy uznat všechna sousloví obecně, tedy vedle běžných spojení typu *mobilní telefon* např. i sousloví terminologická – *kysličník uhličitý* apod.) Významnou vlastností frazémů je jejich obraznost. Tu si uvědomíme nejzřetelněji, když se snažíme proniknout do frazeologie cizího jazyka. Tehdy zjišťujeme velice citelně, jak důležité je znát významové a konvenční kontexty, v kterých se jednotlivé frazémy v daném jazyce používají, neboť posuny ve významu komponentů frazémů bývají značné a význam frazému jako celku nelze ztotožnit se spojením významů jeho jednotlivých komponentů.

Výraznou charakteristikou mnohých frazémů je jejich expresivnost a emocionálnost. V souvislosti s tím vystupuje do popředí otázka jazykové vyspělosti mluvčího/pisatele, neboť ne všechny frazémy, kterými jazyk disponuje, lze užít ve všech textech. Volba frazému a jeho začlenění do textu musí být ve shodě s funkční charakteristikou daného komunikátu a má odpovídat požadavku na sourodost užitých jazykových prostředků. Vždy spoluvytváří specifický autorský styl textu.

Podstatným rysem frazeologických jednotek je též jejich struktura – většinou se totiž skládají z více slov. Tato víceslovná pojmenování mohou mít nevětnou, ale i větnou či souvětnou povahu, přičemž ustálenost frazeologické jednotky nebývá dána jen výběrem komponentů, z nichž se skládá, ale i jejich uspořádáním, pořadím (slovosledem).

Všechny tyto vlastnosti frazémů způsobují, že jejich osvojování a zvládání (užívání v konkrétních projevech) může být problematické, a to nejen pro cizince, jenž se snaží do daného jazyka, v našem případě češtiny, hlouběji proniknout, ale i pro rodilého mluvčího. V souvislosti s tím není bez zajímavosti sledovat, jak se s frazémy vypořádávají děti. V následujícím textu uvádíme některé příklady a výsledky z dotazníkového šetření mezi českými žáky, které jsme realizovali v letech 2007–2008.

V mateřském jazyce se s frazeologickými jednotkami seznamujeme podobně jako s jinými jazykovými prostředky zpočátku nápodobou. Mezi první sémantické vztahy, které mladší žáci pochopí, patří podobnost a rozdílnost, proto je vhodné při systematické práci s frazeologií ve škole začínat přirovnáními. Dítě chápe zpočátku všechna vyjádření naprosto věcně, konkrétně a ustálenost frazeologického spojení respektuje velmi pomalu. V materiálech žáků 3. až 5. tříd základní školy (tedy u dětí ve věku 8 – 10 let) sice najdeme četné příklady typu *rychlý jako blesk, chytrý jako liška, vysoký jako topol* nebo *statný jako buk,* ale častá jsou také spojení *rychlý jako rychlík, rychlý jako formule, rychlý jako Šebrle; chytrý jako paní učitelka; vysoký jako dům.* Tuto druhou sadu příkladů nemůžeme chápat jako substituční aktualizace frazeologismů, jak bychom asi konstatovali, pokud by šlo o řeč dospělých, ale jako doklad nedostatečného povědomí o ustálenosti jako charakteristickém znaku frazeologického spojení. Současně však tyto příklady ukazují, že žáci již respektují dvoudílnost přirovnávací struktury a užití komparátoru *jako,* popř. *jak*. Podobně můžeme interpretovat třeba i příklad z dotazníku žáka 3. třídy *statný jako topol.* Mohli bychom sice připustit záměnu dřevin *topol – buk* jako věcnou neznalost, pravděpodobnější však bude záměna významu adjektiv *velký* a méně frekventovaného *statný* (slovo *statný* ostatně ani nepatří do aktivní slovní zásoby dítěte daného věku), užití přirovnání však v obou případech dokládá osvojení požadované přirovnávací struktury.

V souvislosti s věcným učením na I. stupni základní školy (tj. v 1. – 5. ročníku) a především při vytváření a rozvíjení čtenářské dovednosti dítěte seznamujeme žáky zvláště s příslovími a pranostikami. Obtížnost osvojení

těchto jednotek je dána jejich formou i významem. Formálně jde o rozměrnější vyjádření, spojení více lexikálních jednotek, často méně frekventovaných, a pevnou syntaktickou strukturu, což představuje pro dítě řadu úskalí, jejichž důsledkem jsou možná defektní spojení, nemotivované výpustky nebo záměny lexikálních komponentů frazeologismů. Význam uvedených frazeologismů často odkazuje k sociokulturním kontextům, které dítě nezná, podobně jako nemá i mnohé věcné informace. Náročnost percepce i vlastní užití takových frazeologických vyjádření jsou pak podmíněny i obrazností pojmenování a různě zřetelnými významovými posuny jednotek v nich užitých. Přesto se však daří některá přísloví a pranostiky přiblížit mladším žákům natolik, že se stávají v podstatě součástí jejich slovní zásoby. V jazykové a slohové výchově pak patří práce s nimi u některých žáků i k oblíbeným činnostem. Náročným, ale velmi hodnotným cvičením je např. fabulování příběhů nebo vyhledávání určitých textů, pro které by mohla některá přísloví sloužit jako názvy, nadpisy, motto. Žák v 5. třídě je již přístupný i jazykové komice založené na záměrné kontaminaci přísloví typu *Kdo šetří, má zlaté dno; Co se škádlívá, tomu není pomoci* apod.

Žák na II. stupni základní školy (tj. v 6. – 9. ročníku) má všechny předpoklady k tomu, aby svou znalost frazeologie rozšířil a prohloubil. S poznáváním nových skutečností ve škole i mimo ni a ziskem poznatků z různých oborů reprezentovaných jednotlivými vyučovacími předměty se přirozeně také rozšiřuje jeho slovní zásoba, s postupným poznáváním jazykového systému má možnost lépe uchopit a pochopit specifičnost frazeologických jednotek, s pozvolně se měnícím sociálním postavením v souvislosti s dospíváním se také může proměňovat jeho způsob vyjadřování. Dalo by se tedy očekávat, že se znalost frazeologie u žáků na II. stupni základní školy kvalitativně změní pozitivním směrem. Výsledky našeho šetření však varují před přílišným optimismem.

Relativně nejlepších výsledků dosáhli starší žáci podle očekávání v pasivní znalosti frazeologie – zkoumána byla zvláště přísloví. Ze skupiny typově podobných vyjádření měli vyřadit ta, která podle jejich soudu do frazeologie nepatří. Abychom eliminovali vliv negativního zadání na řešení úkolu, dostala kontrolní skupina žáků zadání opačné; žáci tedy měli označit obraty, které podle nich do frazeologie patří. Výsledky obou skupin však byly stejné: správně odpověděla asi třetina všech dotazovaných, téměř polovina dotazovaných byla úspěšná jen z 50 %. Zajímavé mohou přitom být výsledky žákovského posouzení jednotlivých příkladů. Často byly z frazeologie vyřazeny např. obraty *Mladost – radost*, ale zvláště *Komu není shůry dáno, v apatyce nekoupí*. V následných rozhovorech s jednotlivými žáky bylo jako hlavní kritérium pro vyřazení především druhého příkladu (Komu není …) uváděno, že jde o vyjádření „divné“, že se toto „asi neříká“, že formulaci žáci nerozumějí. V úspěšnosti řešení také nebyly výrazné rozdíly mezi nejstaršími žáky, tj. žáky z 9. tříd, a žáky mladšími – žáky ze 7. tříd. Dokládá to skutečnost, že základy

pro chápání frazeologických jednotek si žáci přinášejí již z I. stupně základní školy.

Dobré výsledky jsme očekávali i ve znalostech pranostik, a to zvláště proto, že na I. stupni je právě pranostikám věnována poměrně velká pozornost. Naše očekávání se však nenaplnilo. Mnozí žáci uvedli směs různých frazeologických obratů, z čehož vyplývá, že je druhově a terminologicky nijak nerozlišují, mnozí (téměř 1/5 všech odpovědí) neuvedli pranostiky žádné. K pranostikám nejčastěji uváděným patří např.: *1. Svatá Lucie noci upije (a dne nepřidá), 2. Medardova kápě 40 dní kape, 3. Březen, za kamna vlezem, duben, ještě tam budem, 4. Svatý Martin přijíždí na bílém koni, 5. Na svatého Jiří vylézají hadi a štíři, 6. Svatá Anna – chladna z rána.* Mnohé pranostiky se také objevují v různých variantách, např. *Svatá Ludmila noci upije, Leden bílý pole sílí, Sníh bílý pole sílí, Březen, za pec si vlezem, Leden, za kamna vlezem, Z Medardovy kápě 40 dní kape.* Podobné varianty jsou prostě omyly, často však dokládají žákovo povědomí o formě konkrétní pranostiky bez vazby na její bezprostřední význam. Jiné „žákovské varianty“ naopak sledují spíše význam a různou měrou narušují formu – např. *Na svatého Medarda 40 dní prší*, *Na sv. Martina přijede kůň na bílém koni* – a k tomu *11. listopadu Martin přijíždí na bílém koni.*

Nečekaně nevyrovnaná byla řešení úloh zaměřených na přirovnání. Jako snad jediné bezproblémové přirovnání se ukázalo spojení *chytrý jako liška* - objevilo se téměř v 90 % žákovských odpovědí. Do přirovnání *vysoký jako…* doplňovali žáci nad očekávání často aktualizované lexikální komponenty, jako např. *vysoký jako Eifelovka, vysoký jako kostelní věž,* nebo jen *vysoký jako věž, vysoký jako stožár, žirafa, rozhledna, panelák, mrakodrap;* pod vlivem nespisovného vyjadřování se objevují i výrazy zdůrazňující kvantitu na úkor kvality: *vysoký jako blázen, vysoký jako kráva.* Vedle očekávaného *vysoký jako topol* (zastoupeného u žáků na 2. stupni na rozdíl od mladších žáků mizivě) najdeme spojení *vysoký jako dub* nebo obecnější *vysoký jako strom,* pod vlivem lidové písně, se kterou se žáci patrně nedávno seznámili, a bez ohledu na realitu i *vysoký jako jalovec.* K podobným aktualizacím, tentokrát ovšem spíše očekávaným, se žáci uchylovali v přirovnání *bohatý jako…*, kam doplňovali jména ekonomicky silných představitelů společnosti – tradičně: *Rotschild, Onassis,* nově *Bill Gates,* a překvapivě třeba *Helena Vondráčková, Gott.*

Odhlédneme-li od příkladu *bohatý jako bohatýr,* který bezpochyby vznikl pod vlivem hláskové podobnosti slov *bohatý* a *bohatýr* evidentně bez porozumění významu slova *bohatýr,* a dále velmi neotřelého spojení *bohatý jako trezor,* kdy žák zanedbal možnost, že trezor může být i prázdný, tedy nebohatý, můžeme mezi jednotlivými žákovskými přirovnáními v tomto zadání vymezit 2 velké skupiny. První typ představují přirovnání, která obsahují výraz respektující velikost předpokládaného bohatství – bohatý jako král, princ, stát, vláda, bůh, ale i zazobanec, ve druhé skupině je pak výraz identifikující původ takového bohatství: *bohatý jako skrblík, hamoun, křeček* – postihuje bohatství

vzniklé hromaděním, šetřením, a dále patrně kontaminací z *krade jako straka* vzniklo *bohatý jako straka* a podobně *bohatý jako loupežník, jako mafián.*

U dalšího přirovnání – lakomý jako … jsme vedle významem zřetelných příkladů typu *lakomý jako držgrešle, jako škrt,* zaznamenali i kontextově zakotvené *lakomý jako Barka* podle Werichovy pohádky Lakomá Barka, pleonastické *lakomý jako lakomec,* kde se vlastně princip přirovnání anuluje, nebo také *lakomý jako kačer Donald,* čemu nejspíš neporozumíme, dokud si nevzpomeneme, že Skrblík byl/je vlastně také kačer.

Šetření jsme zaměřili výběrově i na zjišťování pasivní znalosti některých kulturních frazémů V nabídce bylo: *To je jeho Achillova pata; překročit Rubikon; nad tím si myju ruce; objevit Ameriku; horká linka; to není můj šálek čaje.* Předpokládali jsme úspěšné řešení u prvního spojení (Achilles). Je sice pravda, že toto vyjádření interpretovali žáci velmi často, ale ne vždy správně – mnozí totiž uváděli původní kontext, tedy konkrétní patu antického Achilla. Častější a i úspěšnější však byly interpretace posledního příklady – *To není můj šálek čaje*, tedy spojení, které se spolu s dalšími podobnými prosazovalo v češtině v průběhu devadesátých let minulého století jako frazeologismy. Z dalších příkladů, které žáci na výzvu ochotně doplňovali, je zřejmé, že právě neofrazeologismy, zvláště společenské a sportovní, jsou součástí pasivně i aktivně užívaných vyjadřovacích prostředků pubescentů. Z žákovských příkladů vybíráme: *být in, být out, být cool, to je super, je lama, je guma, je ořezávátko*, *v pohodě, vo co gou* – to dokonce i v kontextové substituci *vo co twist*.

Z našeho šetření tedy můžeme vyvodit, že současná česká nejmladší generace získá ve škole obecné povědomí o parémiích, že si osvojí jejich některá specifika, i když jednotlivé typy ustálených spojení věcně příliš nerozlišuje. Je přístupná neofrazeologismům, úměrně svému věku je relativně ochotně přijímá do svého vyjadřování. Je potřeba soustavně seznamovat žáky s tradiční frazeologií, a to nejen z potřeby předat mladé generaci kulturní dědictví v bohatství jazyka, ale i pro možnost dát oporu v tradici pro současnou jazykovou tvořivost [*1].

ПРИМЕЧАНИЕ

*1. Резюме статьи на русском языке.

В статье рассматриваются типичные черты фразем – их устойчивость и актуализация, метафоричность, экспрессивность и эмоциональность, а также их структура. Все названные свойства фразеологических единиц влияют на то, что их изучение и использование в конкретных языковых ситуациях может оказаться проблематичным не только для иностранца, но и для носителя данного языка. Особенный интерес вызывает изучение фразем, используемых маленькими детьми: ученики начальной школы сначала знакомятся с народными приметами, и только после этого – с пословицами и поговорками. Значение многих фразем связано с

социокультурным контекстом, которого дети не знают. Это приводит к деформации фразем в речи детей, и именно поэтому работа с фраземами в школе очень важна, начиная уже с младших классов. В нашем исследовании показано, что ученики старших классов интерпретируют фраземы немногим лучше учеников младших классов и что основы для понимания фразем складываются уже в начальной школе. С увеличением возраста респондентов растет также способность актуализировать фраземы и использовать их для создания эффекта речевого комизма. Старшие учащиеся также оформляют неофраземы и довольно охотно включают их в свою речь. Следует постоянно знакомить учеников с традиционной фразеологией, чтобы передать молодому поколению культурное наследие, заключающееся в наличии богатого словарного запаса родного языка.

LITERATURA

1. *Čermák F.* Slovník české frazeologie a idiomatiky. Praha, 1983, 1988, 1989.
2. *Čechová M.* Kulturní frazeologie v současné komunikaci // Naše řeč 76. 1993. S. 179–183.
3. *Janovec, L.* Defrazeologické lexikální jednotky // Varia XIII. Zborník materiálov z XIII. kolokvia mladých jazykovedcov (Modra-Piesok 3–5.12.2003) / red. Mária Šimková, Katarína Gajdošová. Bratislava. S. 243–247.

Marina Fomienkowa

JĘZYKOWY OBRAZ ŚWIATA POLAKA PRZEZ PRYZMAT FRAZEOLOGII Z KOMPONENTEM ETNONIMICNYM

Teorie językowego obrazu świata (JOS) w lingwistyce polskiej

Pojęcie *językowy obraz świata* na gruncie językoznawstwa polskiego pojawiło się dość późno – dopiero w *Encyklopedii wiedzy o języku polskim* [1978].

Pierwsze opracowania poświęcone problematyce JOS zaczęto publikować w latach 80-ch i na początku 90-ch. Autorami ich są: J. Bartmiński, R. Tokarski [1986], J. Bartmiński [1990], R. Tokarski [1990, 1993], J. Anusiewicz [1990,1995], J. Maćkiewicz [1990], R. Grzegorczykowa [1990].

Jedną z pierwszych w lingwistyce polskiej definicji *językowego obrazu świata* sformułowali J. Bartmiński i R. Tokarski: «JOS jest to pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach wyrazów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego» [1, *72*].

J. Bartmiński analizuje dwa funkcjonujące w lingwistyce warianty pojęcia JOS. Wariant «podmiotowy», odpowiadający terminowi *wizja świata* (ang. *view of the world*) implikuje patrzenie, a więc i podmiot postrzegający, jest wizją czyjąś. Drugi wariant, «przedmiotowy», związany z terminem *obraz świata* (niem. *das sprachliche Weltbild*), punkt ciężkości przesuwa na przedmiot, którym jest to, co zawarte jest w samym języku. Nie znaczy to jednak – podkreśla J. Bartmiński – że nie można mówić nie tylko o czyjejś wizji świata, lecz o czyimś obrazie świata (np. dziecka, urzędnika; Europejczyka), a nawet klasyfikować językowych obrazów świata wedle tego, kim są ich twórcy i nosiciele. Następnie tak definiuje JOS [2, *103*]: «Przez językowy obraz świata rozumiem zawartą w języku interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy bądź to utrwalone w samym języku, w jego formach gramatycznych, słownictwie, kliszowanych tekstach (np. przysłów), bądź to przez formy i teksty języka implikowane». W definicji tej akcent pada na wyraz «interpretacja». Tym samym jej autor kwestionuje używane w literaturze pojęcia «odbicia» rzeczywistości w JOS.

«Swojskość» i «obcość» w językowym obrazie świata Polaka

Opozycja «swojskość» – «obcość» jako jedna z centralnych opozycji w procesie utożsamienia siebie z tożsamościami grupowymi modeluje stosunek jednostek do innych ludzi, którzy są ujmowani jako swoi (bliscy / podobni / «przyjaźni») w przeciwstawieniu do obcych (dalekich / innych / nieprzyjaznych).

Ważne czynniki tożsamości należą do dziedziny kultury: do swojej/obcej wiary, obyczajów, sposobu ubierania się, języka, do systemu pieniężnego. Każda wspólnota etnokonfesyjna poszukuje odpowiedzi na pytania wieczne: co to jest życie i śmierć, czas, przestrzeń. Ponieważ tożsamość jest konstruktem mentalnym, nie jest ona nam dana bezpośrednio. Nie mamy dostępu do tożsamości samej w sobie, lecz wyłącznie do jej dopełniających się obrazów, serii jej «portretów».

Nie ma chyba narodu, w którego zasobie językowym nie byłoby utartych zwrotów o sobie i o bliższych lub dalszych sąsiadach. Przejrzenie większych narodowych zbiorów przysłów upoważnia do stwierdzenia, że właśnie owe utarte opinie o innych i o sobie na tle innych stanowią stały element w języku i kulturze każdego narodu. Źródłem tych opinii są czasem obserwacja, wiedza i doświadczenie, czasem uprzedzenia, niepokoje, fobie.

Rezultaty analizy semantyki frazeologizmów i przysłów, zawierających komponenty – polskie lub niepolskie toponimy i etnonimy, przeprowadzonej na podstawie obserwacji ich definicji w *Słowniku frazeologicznym języka polskiego* Stanisława Skorupki oraz w *Nowej księdze przysłów polskich i wyrażeń przysłowiowych polskich* pod redakcją J. Krzyżanowskiego, pozwalają stwierdzić, że «swojskość” nie zawsze wartościowana jest pozytywnie, a «obcość” negatywnie. Znaczenie i ujęcie danych jednostek językowych przedstawiają nam tradycyjny językowy obraz świata i ten obraz nie zgadza się

z współczesną świadomością społeczeństwa. Zmiany w aktualnym rozumieniu świata i systemie ocen wyrażają się przede wszystkim w tekstach, natomiast obraz świata w systemie językowym odzwierciedla tradycyjne rozumienie rzeczywistości i jest bardziej konserwatywny. Badania systemu językowego odkrywają więc nie tyle istniejące w danym momencie aktualne rozumienie świata, ile rekonstruują wcześniejszy światopogląd. Można więc mówić o pewnym napięciu między systemem języka i stale zmieniającym się rozumieniem świata.

Pojęcie czasu przez pryzmat «swój» – «obcy»

J. S. Jakovlewa, analizując kategorie przestrzeni i czasu w rosyjskim językowym obrazie świata, przytacza cytat Bachtina: «Odznaki czasu odkrywają się w przestrzeni, i przestrzeń jest pojmowana i mierzona przez czas» [Яковлева, 1994: 94 - 95]. B.A. Uspienski podkreśla, że w kategoriach przestrzennych może być postrzegany tylko czas wypełniony wydarzeniami [5, *94–95*].

«Obcy» etnonim i toponim – wskazuje na wydarzenie historyczne, jakie odbyło się w przeszłości. I frazeologizmy i przysłowia, zawierające te etnonimy i toponimy mają znaczenie **'dawno':** *nie było jak za niebogi Austryje!* 'jak za dawnych, dobrych czasów' [NKPP: 1, 29]; *to było za starej Austryje* 'bardzo dawno' [NKPP: 1, 29]; *jak były Szwedy , to było za dawnych Szwedów*'dawno'[NKPP: III, 418]. Wiek człowieka określa sią za pomocą takiej samej struktury składniowej: *stara jak Troja* [NKPP: III, 532]; *pamięta pierwsze Francuzy* 'stary, stara' [NKPP:1,577]; *po starych Szwedach ` o osobach, rzeczach bardzo starych'* [NKPP: III, 418].

Inna grupa jednostek językowych posiada znaczenie **'długo':** *ruski miesiąc* [SFJP: 2, 567] 'o długim okresie czasu'; *kalendarz żydowski* (*żydowskie zaraz*) 'nieprędko, powoli' [4, *446*]. Odczuwana jest ujemna konotacja trzech ostatnich frazeologizmów. W świadomości ludowej to, co trwa za długo, lub ua krótko leży poza granicami normy. I świadomość językowa koduje nienormalność, korzystając z obcej etnonimiki; '**krótko**': *angielska sobota* 'skrócony dzień pracy' [SFJP: 1,420].

Na skali 'norma' są frazeologizmy i przysłowia, zawierające zaimek *swój: swego czasu, w swoim czasie 'kiedyś, niegdyś', 'w momencie właściwym dla danej sprawy'; na swój czas/ jak na swój czas, w swoim czasie 'w owym, w tym czasie' ; na swój wiek, jak na swój wiek 'tak jak należy w tym wieku, więcej, mniej niż należy w tym wieku'* [SFJP: 2, 248]. Czas określa się dodatnio we frazeologizmie z zaimkiem *swój* na to wskazuje i wariant-synonim: *mieć swój (dobry) dzień 'być w dobrym humorze, mieć powodzenie, szczęście, być w dobrej formie'* [SFJP: 2, 249]. Jeżeli chodzi o wiek człowieka, to szczytem normy jest wiek dorosłego człowieka, doświadczonego i samodzielnego: *mieć swoje lata 'być starym, być dorosłym'* [SFJP: 2, 249].

«Swoja» i «obca» wiara i religia.

Na modele archaiczne składają się stereotypy powstałe i utrwalone w procesie bezpośrednich długotrwałych kontaktów historycznych.

Pochodzenie odzwierzęce: w ludowej świadomości obcy tradycyjnie są bliscy zwierzętom, motyw pochodzenia różnych narodów od zwierząt lub ptaków jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych motywów w legendach [3, *227*]. Centralną postacią dialogu etnokulturowego między Polakami i Słowianami wschodnimi okazał się pies, dzięki któremu we wzajemnym oglądzie pojawili się na świecie i Moskale, i Litwini, i Lachy, i Ukraińcy [3, *70*]. Frazeologia polska zawiera przykłady zwierzęcego pochodzenia Mazura. Jak i zwierzęta Mazur rodzi się ślepy i ma czarne podniebienie: *Ślepy Mazur spod ciemnej gwiazdy* [NKPP: 2, *420*]. *U Mazura czarna rura* [NKPP: 2, *420*]. *Pewno jedzie Mazur, bo psy na wsi hur, hur* [NKPP: 2, *420*]. Mazur posiada folklorystyczne cechy obcego, Mazur bliski diabłu: *Mazowita, łotrowita, oba diabłu się godzita* [NKPP: 2, *418*]. *Mądrzejszy Mazur niż diabeł* [NKPP: 2, *418*].

I jednocześnie stwierdzenie, że Mazurzy są nieodłączni od wspólnoty polskiej:

Mazurowie naszy od jaglanej kaszy słuszne wąsy mają, w piwie je maczają [NKPP: 2, *418*].

W kulturze polskiej istnieje obraz Polaka – katolika. Obecny jest od XVII wieku do dziś: *co Polak to katolik* [NKPP: 3, *73*]. *Kto nie katolik to nie Polak* [NKPP: 3, *73*]. Obca dla Polaka wiara to każda inna, prawosławie kodowane etnonimem *grecki: kościół grecki 'prawosławny'* [SFJP: 1, *262*]. *Grecki obrządek 'prawosławny'* [SFJP: 1, *262*]; *krzyż grecki ' prawosławny'* [SFJP: 1, *261*].

Prawosławie nie posiada negatywnych określeń w polskiej frazeologii. Lecz różnego rodzaju nurty reformatorskie są krytykowane i potępiane:

Szczuczyńska wiara 'ironiczne określenie wyznania reformowanego, którego zbór znajdował się w Szczuczynie – miasteczku na Białorusi' [NKPP: 3, *675*]*; O! Mocne jak litewska wiara* 'o wyznaniu luterańskim' [NKKP: 2, *314*]; *Polski most, niemiecki post, włoskie nabożeństwo – wszystko to błazeństwo* [NKPP: 2, *1008*].Wiary nie wolno nie tylko reformować lecz i zmieniać: *Żyd chrzczony, chłop nobilitowany, wilk chowany rzadko natury swojej zapamiętywają* [NKPP: 3, *988*]*; Żyd na odpuście, baran w kapuście, dąb w sadzie – to jedno* [NKPP: 3, *988*]. *Żyda ochrzczonego tylko utopić* [NKPP: 3, *988*].

W kulturze ludowej istnieje stereotypowy sąd o braku u Żydów uczucia pobożności: *Żyd okpiwa i polskiego i żydowskiego Boga* [NKPP: 3, *988*]; *Pobożny jak Żyd podróżny* [NKPP: 3, *988*].

Ale najgorsze są wiary Tatarów, Turków, Chińczyków:

Nad Turki i Tatary nie ma gorszej wiary [NKPP: 3, *549*]; *za chińskiego boga 'w żaden sposób'* [SFJP: 1, *467*].

Obca wiara nazywana i określana jest przede wszystkim za pomocą etnonimów. W analizowanym materiale toponim wystąpił w jednostkowym przykładzie. Stosunki wzajemne prawosławnych i katolików można scharakteryzować jako niekonfrontacyjne. Jako obcy postrzegani są żydzi i wyznawcy wiary reformowanej. Szczególną niechęć wywołuje tu brak kultu Matki Boskiej i świętych. Środkiem obrazowym w tworzeniu sylwetki obcego jest porównanie go ze zwierzęciem i diabłem. Pod tym kątem do 'swoich obcych' można zaliczyć Mazura.

Ocena toponimu i etnonimu we frazeologii wynika zarówno z planu realnego, jak i kulturowego, z cech obiektywnych, właściwych naturze referentów, jak i subiektywnych, jedynie przypisywanych referentowi przez określoną społeczność językową. Znajduje ona swój wyraz w wartościowaniu, towarzyszącemu ludzkiemu oglądowi i przeżywaniu świata [* 1].

ПРИМЕЧАНИЕ

* 1. Резюме статьи на русском языке.

Картина мира – базисное понятие многих гуманитарных наук? лингвокультурологии, когнитивной лингвистики, философии. В статье представлены взгляды польских ученых, разрабатывающих теорию языковой картины мира: Е. Бартминьского, Р. Токарского, Э. Гжегорчиковой и др. Польская лингвистика в разработке данной научной парадигмы в значительной мере опирается на идеи немецких и американских исследователей. особое внимание уделяется анализу семиотической оппозиции «свой – чужой» как базисной в реконструкции языковой картины мира народа. Фразеологизмы, в состав которых входят топонимы и этнонимы, – «самый культуроносный компонент языка в действии» (Телия, 2004) – позволили нам представить языковой «портрет» чужого.

MATERIALY I ŹRÓDLA

1. NKPP – Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich. W oparciu o dzieło S.Adalberga / pod red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa, 1969– 1978. T. 1–4.
2. SFJP – S. Skorupka. Słownik frazeologiczny języka polskiego. Warszawa, 1989. T.I–II

OPRACOWANIA

1. *Bartmiński J., Tokarski R.* Językowy obraz świata a spójność tekstu // Teoria tekstu. Zbiór studiów / pod red. T. Dobrzyńskiej. Wrocław, 1986.

2. *Bartmiński J.* Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata //Językowy obraz świata / pod red. J. Bartmińskiego. Lublin, 1999.
3. *Белова О. В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005.
4. *Березович Е. Л.* Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. М., 2007.
5. *Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия). М., 1994.

Ladislav Janovec
Martin Wagenknecht

O NĚKTERÝCH PROJEVECH EMOCÍ V ČESKÝCH FRAZÉMECH

Slzy a smích mají pro člověka veliký význam, pomineme-li zdravotní, fyziologické a somatické důvody, jsou chápány jako jedny z nejnápadnějších projevů lidských emocí. Právě emoční život člověka bývá ovšem často korigován a usměrňován společenskými pravidly, které vyžadují, aby člověk nedával své emoce najevo, nebo naopak, aby nebyly jeho emoce prezentovány takové, jaké ve skutečnosti jsou, ačkoliv neverbální komunikace vyjadřující emoce je v podstatě člověku vrozená [5, *89*]. Ve většině evropských společenství se lpí na *potlačování emocí*, jejich průchod je chápán jako jedincův kolaps, selhání, nevhodné chování, prostě narušení zaběhnutých norem a zvyklostí. Proto fyziologické projevy emocí představují samy o sobě často jakousi nevhodnost, jež je spojena zejména s konkrétními situacemi a lidmi (potlačování projevů emocí se předpokládá zejména u mužů). Jako příklad můžeme uvést zaběhlé stereotypy – *chlapi nepláčou, díval se s kamennou tváří, tady není nic k smíchu, směje se jak blázen, brečet jako malej kluk.*

Naopak některé situace vyžadovaly – zejména v minulosti až přehnané projevy emocí (vzpomeňme především na placené / najaté plačky na pohřbech, na okázalý pláč sentimentalistů 19. století, na nadměrné projevy radosti, provolávání slávy a povinného úsměvu při komunistických oslavách prvního máje, stejně jako na úsměv a smích jako symbol šťastného komunistického mládí).

Jindy jsou projevy omlouvány stereotypními kategorizujícími soudy (zejména co se týče žen, dětí, případně nevyzrálých představitelů společnosti) – *hysterický (ženský) smích; slzy jsou nejsilnější zbraní ženy; nech ho plakat, je to ještě dítě; jako správných chlap neprolil ani slzičky.*

Emotivnosti v jazyce (a humanistice – psychologii, sociologii atd.) je udělována v posledních letech větší pozornost, zejména jejímu vztahu s lingvistickou kategorií emocionálnosti, věnuje se pozornost tomu, jak se skutečně náš emoční prožitek projevuje v komunikátu. Jak upozorňuje V. A.

Maslova: „Jazyk je nejen nástrojem kultury, ale i nástrojem emocí. Emoce jsou specifická forma lidského vztahu ke světu.“ [5, *228*]. Máme-li se tedy zabývat ztvárněním lidských emocí v jazyce, narazíme jasně na některé problémy. Na první odkazuje i V. A. Maslova [5, *228*] a spočívá v tom, že emotivnost a emocionálnost jazyka se nemusí překrývat – emoce bývají vyjádřeny stylisticky neutrálními, neemocionálními, neexpresivními výrazy, jako je *radost, štěstí, bolest, žal, veselí.* Tyto výrazy v sobě nenesou žádné stopy emocionálních či expresivních příznaků – ani inherentních ani adherentních [22]. Za další problém považujeme metaforičnost – jak ukazuje náš materiál, v textech nebývají emoce ztvárněny přímo, ale právě prostřednictvím různých metaforických (případně metonymických) vyjádření. Proto přistupujeme k problematice z obrácené strany a chceme si všímat především tří konkrétních konceptů a metafor objevujících se v textech a vyjadřujících emoce – na rozdíl od prací věnujících se přímo konceptům „radost“ a „štěstí“ [5] nebo v českém jazykovém prostředí „štěstí“ a „bolest“ [16] tedy zpracováváme koncept „slzy“ a „smíchu“ / „úsměvu“ v českém jazyce. Nevěnujeme se rovněž kompletnímu jazykovému obrazu světa, ale zpracováváme jeho výsek, a to ten, který považujeme za svého druhu reprezentativní z hlediska naší kultury – jde o přísloví a frazémy čerpané zejména ze slovníků frazeologie [9], [10], [21] a sbírky *Mudrosloví národa slovanského v příslovích* F. Čelakovského [8]. Folklorní texty jsme vybrali záměrně, protože se v nich velice dobře promítá staré naivní vidění světa, materiál tak bude mnohem méně ovlivněn současnými změnami v životě lidí, posuny a změnami v užívání významů, novým metaforizováním, stejně jako uměleckými záměry autorů krásné literatury (vzpomeňme například estetizující projevy slz a smutku v dekadentních dílech či z ruské literatury metaforický *Červený smích* L. Andrejeva).

Z jazykového hlediska je podstatné, že slzy a smích / úsměv jsou podstatná jména, která bývají dávána do souvislostí a často jsou chápána jako svého druhu opozita, ačkoliv v mnohém je jejich podstata rozdílná. V prvé řadě slzy jsou v češtině počítatelné konkrétum, zatímco smích je nepočítatelné abstraktum a úsměv počítatelné abstraktum. S tím souvisí i následné možnosti užívání pro označení „velkého množství“ smíchu jako substance – smích je entita, kterou lze ve velkém množství rozdávat, či s ní naopak při nedostatku šetřit – je tedy rozdělitelná, spotřebovatelná, může být darem – *rozdávat smích / úsměvy, věnovat někomu úsměv, šetřit úsměvy / smíchem* – jeho „množství“ (a dělitelnost na části) je tak vyjadřováno především pomocí spojení se slovesy, zatímco slzy si ponechávají svůj charakter kapaliny a mohou tak při velkém množství něco naplňovat*,* přičemž obraz slz naplňujících či vytvářejících vodní zdroj – rybníček, studánku, řeku je poměrně častý v pověstech a v pohádkách (podrobněji ve frazémech k tomu dále). Protikladnost se rovněž stírá tím, že lze oba projevy v jistých situacích a kontextech zaměňovat s opačnými emocemi či propojovat – *slzy smíchu, slzy radosti, slzy štěstí, smích skrz slzy, (roze)smát se žalem* apod., smích ovšem může být i projevem šílenství – *smál se jako šílený*,

zatímco slzy také projevem nudy – *brečel/plakal bych nudou.* Nejde tedy o jednoznačné emocionální projevy, spíše o průvodní jevy, které mohou být pro emoce zástupné.

Následně se tedy budeme věnovat tomu, jak se slzy a úsměv / smích užívají v českém folkloru, jsme si rovněž vědomi, že se někde odchylujeme od standardních postupů výzkumu jazykového obrazu světa, ovšem – jak upozorňuje i I. Vaňková ([19 a 20], o ní srov. M. Šmejkalová [18]), je třeba často využívat vlastní metody výzkumu.

Z hlediska uchopení (a popisu) významu analyzovaných lexémů jsou pro nás stěžejní definice v Příručním slovníku jazyka českého (dále PSJČ), protože v nich jsou lexémy často dokladovány na základě krásné literatury 19. století, která má k folklorním textům blíže než literatura 20. století, přičemž do tohoto slovníku pronikly právě díky excerptům mnohé dialektizmy a nářeční významy.

Slza je v PSJČ definována jako „výměšek očních žláz kanoucí v podobě kapek čiré tekutiny z očí při pláči n. fyzickém podráždění“. Vedle tohoto základního významu slovník upozorňuje na druh vína *slzy Kristovy* (Lacrimae Christi), na *prolévat krokodýlí slzy* (neupřímně naříkat), na význam „zármutek“, který se realizuje v lexému slza v množném čísle (slzy) a dále na přenesený význam „malé množství vody, krůpěj“ – slzy stékají po zdi jeskyně, „malá dávka nápoje, zejm. alkoholického“, např. *slza vína, slza kořalky*, tyto významy se omezeně v živé češtině objevují, dále je to ale několik významů, které už živé nejsou, např. „něco, co se slze podobá“ – v kontextech jde o smůlu jehličnatých stromů – přiskočil k uplakané borovici, odloupl z kůry uplakané slzy, „létavice objevující se kolem svátku sv. Vavřince (12. srpna)“ – jde o Perseidy, a lidové označení některých lučních květin *slzičky / slzy Panny Marie.*

Z hlediska synonym jsou významově nejbližší lexému *slza* (jako substanci) dějová substantiva odvozená od sloves či adjektiv, která ale spíš propojuje konotace smutku a aktu „vytékání slz“, než že by byla synonymní se samotným lexémem *slza*, jde tedy o lexémy jako *pláč, brekot, bulení* (kde jde výrazně o význam obsahující sémantický rys [+ tečení slz] jako konstitutivní), částečně *nářek, štkaní, bědování, truchlení, lamentování, řvaní, kvílení* – v nichž je sémantický rys [+ tečení slz] spíše průvodní, základním konstitutivním rysem je spíše [+ vydávání (velmi) hlasitého zvuku], který realizuje emoční stav jedince. Co se týče etymologie, patří slovo *slza* k slovům původem slovanským – pochází z praslovanského *slъza*, resp. *slьza*.

V analyzovaném materiálu se objevuje sledovaný lexém s významem „skutečný projev skutečného smutku“, např. *mít slzy / pláč na krajíčku, prolévat slzy, pro slzy nevidět, rozplývat se v slzách.* Vedle nich se objevují frazémy, v nichž slzy nevyjadřují smutek, ale dojetí, tedy frazém má spíše pozitivní vyznění – plačící je z něčeho potěšen natolik, že slzí – např. *děkovat někomu se slzami v očích, vehnat někomu slzy do očí, vzpomínat na někoho se slzami v očích, někomu slzy do klína sypati.* Z nich nejednoznačný je frazém *vehnat někomu slzy do očí*, častěji se užívá pro vyjádření dojetí, ale existuje (poměrně

hojně) i jako pojmenování skutečného smutku s konotativním rysem [+ psychické zranění] – *urážka jí vehnala slzy do očí, slova mu vehnala slzy do očí.* Lexém lze upotřebit i pro vyjádření opačných významů, tedy například bezcitnosti – *neuronit ani slzu, ani slzičky neunořil*, tzn. že jeho psychický stav odolal nátlaku a přes očekávání či předpoklady subjekt / konatel nepláče, neprojevuje lítost, chová se bezcitně. Blízké co do kategorizování jsou potom frazémy *krokodýlí slzy*, *prolévat krokodýlí slzy,* protože vyjadřují falešný, neskutečný projev smutku. Pomocí slz se dá také vyjadřovat intenzita – *dohnat někoho k slzám, rozplývat se v slzách.*

Slza je tedy pojímána ve frazémech vesměs jako tekutina, tzn. že ji můžeme *prolévat, ronit, cedit, nabírat.* Nadměrný pláč a nadměrný smutek způsobuje „krvácení", proto může dojít k prolnutí obou tekutin a lze při nadměrném pláči plakat *krvavé slzy.* Jako tekutina mohou být slzy rozpouštědlem, mohou tedy člověku škodit – *rozplývat se v slzách.*

Tekutinu lze zachycovat do nádob, pak může v češtině člověk *naplakat krajáč, pleskač, kýbl, vědro,* nebo může tekutina odtéct a stát se součástí vodního zdroje *naplakala jezero, moře slzí, slzy jí proudily jako řeka.*

Tekutina, jež se rozlije, musí být uklizena, utřena, například velké množství pláče / tekutiny vyžaduje zbavení látkového materiálu vody – *naplakala, že by ji byl mohl ždímati.* Pláč a slzení můžeme také vyjádřit metaforicky: *šátečkem oči utírala.*

Slzy mohou být něčím, čím lze pohybovat, co lze usměrňovat, ovšem nikoliv z hlediska toho, kdo slzy prolévá, ale z hlediska zapříčiňovatele – *vehnat někomu slzy do očí.* Slzy mohou být hranice, což je metafora založená na skutečné hranici smutku – slzy teprve ve skutečnosti vyjádří vysokou míru smutku a neštěstí, plačící se k této hranici jakoby pohybuje – *dohnat někoho k slzám, pohnout někoho k slzám, mít slzy / pláč na krajíčku.*

Místem, kde se slzy objevují, jsou oči, proto mohou sloužit jako překážka správnému / plnému vidění, např. *pro slzy neviděl*, v němž je přímo špatné vidění vysloveno, ovšem implikováno je i v takových frazémech jako *dívat se na něco skrze slzy.*

Jak už bylo upozorněno výše, *smích* má tu schopnost, že se dá spotřebovávat jako rozdělitelná substance. *Slzy*, resp. jejich dějové synonymum *pláč*, je potom přelomová hranice tohoto rozdávání – *zbyly mu jen oči pro pláč*, tj. „nezbylo mu nic". U Čelakovského nacházíme také metaforu slzy jako zavěsitelný předmět – *mít slzy na hřebíčku*, který se v současné češtině běžně nevyskytuje.

Slzy jsou lesklý, svítící objekt, proto se mohou v očích *zalesknout, zasvítit,* oči mohou být od pláče a slz *lesklé*, zároveň pak slzy může zastupovat světelný zdroj – *svíčky mu v očích stojí.*

Výjimečně se slzy objevují jako pevná látka, potom je lze *sypati*, často to bývá ve spojení s metaforou SLZY = LESKLÝ PŘEDMĚT, LESKLÝ

PŘEDMĚT = PERLY, PERLY = SLZY, pak také slzy lze sypat, stejně jako se mohou *z očí sypat perly.*

Smích je v PSJČ definován jako „vnější projev citových hnutí, radosti, veselí, žertu apod., vyznačující se zvláštním stažením obličejových svalů doprovázeným charakteristickým zvukem“. Dále v sobě může nést sémantické rysy posměchu, výsměchu, úsměšku. Úsměv je naopak „mírný, lehký projev radosti, veselí, žertu n. ironie, projevující se zvláštním stažením rtů“. Jde tedy o projevy blízké, ale zároveň se lišící v intenzitě, délce (době), extenzi lexému atd. Jako synonyma k lexému *smích* můžeme uvést *řehot, chechot, výtlem; výsměch, posměch* – vidíme tedy, že jde z hlediska synonym o slovo s dvojím významem. Lexém *úsměv* je synonymní s lexémy *usmání* a *pousmání* [15]. Z hlediska etymologického souvisí *smích* i *úsměv* se slovesem *smáti se* ze staročeského *smieti sě*, tedy s praslovanským kořenem **smъja-*. Při analýze tedy využíváme nejen substantiva, ale i verba *smát se / usmívat se.*

Ve frazémech a folklorních textech smích vyjadřuje nejčastěji pochopitelně radost: *smál se od srdce / od plic,* smích tedy souvisí nejen s projevy vnějšími, ale i s vnitřními orgány. S tím souvisí i to, že smích vycházející z nitra člověka je pociťován jako upřímná ventilace emocí (x *studený / nucený smích*).

Smát se, tedy mít radost z něčeho, resp. těšit se na něco, může i určitá část těla: *směje se mu na to huba* „má na to chuť“, *až se mu srdce směje.*

Frazémy mohou vyjadřovat intenzitu smíchu, která je různá: maximální se vyjadřuje například frazémy *smát se na celé kolo; smát se až se za boky bral; smát se až se za břicho popadat; otřásat se smíchem; nemoci se udržet smíchem; válet se smíchy; umřít / chcípnout smíchy; prohýbat se smíchem; čurat / chcát / uchcávat / učurávat smíchy; smát se, až se hory zelenají; řvát smíchy; puknout smíchy; smál se, div nepraskl; smál se, až slzel*. Nejnižší a nízká míra se vyjadřuje poměrně málo, v našem materiálu jsou zaznamenány pouze dva případy se slovesem, ne s podstatným jménem: *smát se pod vousy / do hrsti.* Je vidět, že smích je mnohokrát ztvárňován jako něco, co člověka oslabuje, unavuje, nebo dokonce způsobuje kolaps jeho tělesných funkcí, neschopnost ovládat je, případně smrt – z uvedených příkladů: *otřásat se smíchem, nemoci se udržet smíchem, válet se smíchy, umřít / chcípnout smíchy, prohýbat se smíchy, čurat / chcát / uchcávat / učurávat smíchy, puknout smíchy, smál se, div nepraskl*, dále např. *smál se, až slzel* (k tomu viz dále). Vidíme, že jako se slzami, primárně vyjadřujícími projevy negativních emocí, souvisely i pozitivní konotace, tak se smíchem mohou souviset konotace negativní.

Způsob realizace smíchu závisí na postoji produktora, můžeme využít frazémy s pozitivním i negativním dopadem, vesměs přirovnání. Přirovnáváme smích ke zvířecím zvukům – pozitivní: *smát se jako hrdlička / jehně,* negativní *smát se / řehtat se jako kobyla / kůň*. K zvukovým projevům věcí vytvořených člověkem patří především negativní konotace – *smát se jako řehtačka*, stejně tak mají negativní dopad přirovnání s fyziologickými procesy a jejich dopady

v lidském či zvířecím těle: *smát se, jak když koza čurá / chčije na plech*, patří sem i frazém *smát se, jako když hrbatej padá ze schodů.* Nebeská tělesa s sebou nesou vesměs pozitivní konotaci, podtrženou jejich zdrobňováním: *smát se jako měsíček (v úplňku), smát se jako sluníčko.* Negativní konotace mohou nabrat, pokud je frazém dále rozvíjen, např. předmětem, na který se nebeské těleso „dívá“, nebo místem, kde se nachází: *smát se jako měsíček na hnůj / na hnoji.* Pozitivní dopad může mít také mytologická, resp. náboženská bytost – *smát se jako jezulátko.* Negativní konotací smíchu je bláznovství: *smát se / řehtat se jako blázen / šílenec / debil*, *smát se doblba* nebo přísloví *Kdo se směje, neví čemu, podobá se přihlouplému.*

Smích může mít podle svého charakteru a záměru různé vlastnosti, může být ve frazémech *srdečný, bujný, studený, nucený, ďábelský* nebo *předstíraný.*

Smích může být pojat jako něco, co může explodovat, vybuchnout: *vybuchnout / propuknout v smích* nebo *vyprsknout smíchy.* Neutrálně se do něj můžeme pustit jako do nějaké práce: *dát se do smíchu.*

V pozici toho, kdo se směje, bývá užíváno často vlastní jméno, a to domácké podoby široce rozšířených křestních jmen mužského rodu; souvisí to s konotacemi hlouposti, bláznovství a vesničanství: *smát se jako Filip / Honza / Kuba* (*na jelito) / icík/Icík.* Poslední případ souvisí s posměchem židům v českém regionu v dřívějších dobách.

Propojení obou sledovaných lexémů dává specifické obrazy a metafory, stejně jako lexikální ztvárnění dvou sledovaných emocí. K vyjádření intenzity smíchu patří již zmíněné *smál se, až slzel / plakal.* Vedle toho může být pláč mezní hranice, po kterou lze konat nějakou činnost: *až k pláči / k slzám; až bych plakal / brečel.*

Emoční nevyrovnanost nebo nevyspělost je spodobněna ve frazému *smích z loňských ohrabkův* „směje-li se kdo, ano nic vtipného není“ nebo *mít smích a pláč v jednom pytli* (oboje je tedy chápáno jako určitá pevná substance).

Jako už bylo uvedeno, smích může člověka oslabovat, což může způsobit přechod od jednoho emočního projevu ke druhému. Frazém *smál se, až slzel / až mu tekly slzy* pozměňuje klasický obraz a slzy se v něm stávají projevem (nadměrného) veselí.

Mezi frazémy nefolklórního původu patří *homérský smích*, což je vysvětlováno jako „silný smích“, obraz je založen na scéně z Homérových eposů, kdy se bohové smějí bohu kováři Hefaistovi.

Obraz slz a smíchu (resp. činností s nimi spojených) v českých frazémech je tedy poměrně bohatý. Jejich předávání a uchovávání nám ukazuje zajímavé zkušenosti a znalosti předků, leckdy ovšem u starobylých frazémů těžko identifikujeme skutečný obraz inspirující lexikální jednotku, tím pádem nemůžeme identifikovat ani význam frazému. V našem materiálu se objevily dvě takové jednotky – *usmíval se naň jako vlk na šťávu* a *směje se na to jako pes na vřelé kroupy*, k identifikaci jejichž významu již nestačí pouze zkušenost současného mluvčího. Na druhou stranu, jak si všímá např. M. Čechová [7] nebo

nověji E. Hájková [12], se frazeologie (i další folklórní texty) dále obohacuje na základě využívání nových reálií a nových obrazů vycházejících z moderní zkušenosti nositelů jazyka (a to dokonce i dětí prvního stupně základní školy), novým a aktualizovaným jednotkám ovšem stále není udělována dostatečná pozornost, mimo jiné i proto, že materiál je poměrně nestabilní a úzký [*1].

ПРИМЕЧАНИЕ

*1. Резюме статьи на русском языке «О некоторых проявлениях эмоций в чешских фраземах».

В данной статье рассматривается проблема части языковой картины мира, посвященной лексемам *слеза* и *смех / улыбка* в чешских фраземах (включая пословицы). Эти лексемы (конспекты) являются не только проявлениями грусти и счастья / радости, но и других чувств и эмоций – они даже могут выражать противоположные эмоции, чем это принято в чешском языке. Эти особенности прекрасно изображены в фольклоре, мы обращаем свое внимание на фраземы с рассматриваемыми компонентами и приводим их семантический анализ при помощи опыта когнитивных направлений в языкознании.

LITERATURA

1. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1999.
2. *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
3. *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001.
4. *Ивашина Н*. Время и число у древних славян // Число – язык – текст: сборник статей к 70-летию Адама Евгеньевича Супруна. Мн., 1998.
5. *Маслова В. А*. Когнитивная лингвистика. Мн., 2004.
6. *Bečka J. V*. Slovník synonym a frazeologismů. Praha, 1982.
7. *Čechová M.* Dynamika frazeologie // Naše řeč, 69. 1986. S. 178–186.
8. *Čelakovský F. L.* Mudrosloví národu slovanského v příslovích. Praha, 1949.
9. *Čermák F. a kol.* Slovník české frazeologie a idiomatiky. Přirovnání. Praha, 1983.
10. *Čermák F. a kol*. Slovník české frazeologie a idiomatiky. Výrazy slovesné I, II. Praha, 1994.
11. *Giddens A*. Sociologie. Praha, 1999.
12. *Hájková E.* Jazyková tvořivost žák mladšího školního věku // Eurolitteraria et Eurolingua 2007 // Liberec. 2008. S. 290–294.
13. *Lakoff G., Johnson M*. Metaphors We Live By. Chicago, 1980.
14. *Machek V*. Etymologický slovník jazyka českého. Praha, 1952.

15. *Pala K., Všianský J.* Slovník českých synonym. Praha, 1994.
16. *Palkovská L.* Štěstí a bolest v českém jazykovém obraze světa – témata kognitivní lingvistiky jako součást výuky na ZŠ a gymnáziích Rukopis disertační práce. UK PedF. Praha, 2008.
17. PSJČ: Příruční slovník jazyka českého / red. A. Získal. Praha 1935.
18. *Šmejkalová M.* Co na srdci, to na jazyku : jako inspirace pro výuku češtiny. // Český jazyk a literatura. 2006. Roč. 57. Č. 1. S. 49–52.
19. *Vaňková I.* Nádoba plná řeči. Praha., 2007.
20. *Vaňková I., Nebeská I., Saicová Římalová L., Šlédrová J.* Co na srdci, to na jazyku. Praha, 2005.
21. *Wurm A., Mokienko V.* Česko-ruský frazeologický slovník. Olomouc, 2002.
22. *Zima J.* Expresivita slova v současné češtině. Praha, 1961.

Григор Григоров

ПИСМЕНА НАРОДНА МЕДИЦИНА ОТ БЪЛГАРИЯ

В ръкописната традиция на православните славяните се включват сборници с народен лечителски опит от времето преди навлизането на модерната медицина. Текстове с медицинско съдържание са останали популярни с названията лековници, травници, врачебници и лекарственици. В руската култура интересът към писмената народна медицина е засвидетелстван още в XIX в. Публикации на руски медицински текстове се намират в сборника на Тихонравов «Памятники отреченной русской литературы» (т. 1-2, Санкт-Петербург, 1863). Друга публикация на руски медицински текстове е направил В. М. Флоринский «Русские простонародные травники и лечебники XVI – XVII вв.» (Казань, 1879).

Подобен тип литература има и в България. Независимо от факта, че от края на XIV до края на XIX век българите се намират под властта на Османската империя в условия на верско, политическо и културно подтичество.

Българските лековници са писани в перида XVII – XIX вв. Първоначално те са продукт на манастирските скриптории, но с настъпване на процесите на Възраждането медицинската книжнина напуска манастирите и се преписва и разпространява в градските центрове. Медицинското знание в тях е продукт на предшестващо устно знание и често рецептите са записани едва след проверена на практика ефективност. Тези книги са резултат на наслоение на фармакологичния опит на народната медицина, на древните медицински трактати, на лечителски опит на други народи. Всяка рецепта е изпъстрен от чуждици конгломерат

от практическо знание и вяра в изцелението, емпиричен опит и пожелания за оздравяване. Някои лековници са преписи от по-стари медицински ръкописи, където са видими антични медицински знания [7, *23*]. По своето количество лековниците от България не са малко, но по брой на рецептите и размерите на листовете повечето от тях са малки. В България са известни са 23 лековника и още 15 ръкописни сборника със смесено съдържание, които съдържат медински рецепти. В началота на XX в. в резултат на интерес към народната медицина са побликувани седем лековника [8, *7–106*].

Лековниците не съдържат само медицински рецепти, там се открива ветеринарна медицина, технологични и земеделски съвети, рецепти за направа на сапун, на бои, на мастила и др. Рецептите са писани със скоропис. Това говори за повишената прагматика на тези ръкописи. По правило лековниците нямат установено идентично един спрямо друг съдържание, всеки лековник има уникално съдържание. Обща черта на българските лековници е техният разнороден в диалектно отношение език, писани са основно на новобългарски с местни черти и говорими конструкции с много турцизми и гърцизми. Влиянието на църковнославянския език също е голямо.

Ще представим няколко рецепти от български лековници:

От зу(бо)бол: найди от овца запь що я е вук удавил и тури го у чиста кърпа и покади кой зупь боли.

За черна жълтеница: до 40 дни да си пие пикочта от вечеря да я гужда на стряхата, да я покрие с нящо, сутрина да я пие и по педисят дм.: бяло вино и пресно яйце да го бие, да се каращиса и две парчета лимончин той да седи у дрехите, други да му дава и два кършея хляпь, подиря да се завие презь глава да се изпоти, подиря да сърба виното и яйцето. Солено да не яде и кисело, и свинско, и шаран, и кахър да не се гажда и да се пази и да не се смеси с жена до: 40 дена.

Да падне човек, да се натърти човек. Земи от сом жлъчката и фърлен куршум и светена вода. Тури жлъчката на филджан, стържи, стържи от куршума и водата светена тури на керемидите - една нощ да седи, да пие на сутринта на три пъти.

За коса да расте и мустаки и брада: От мечка мас 1 др. и на черна крава копитото 1 др. и на заек лайното 1 др. чукай ги, намачкай ги - та мажи.

– Да вземеш на мухите главите, па тури в малко шише, па тури зехтин та па тури на слънце 40 дена - да стане боя. [8, *7–106*]

Примерите са от различни лековници и приблизително подобна е структурата на всички рецепти. Те показват полярност на страданието. Натъртеното и жълтеницата, страдащият от зъбобол и «*кьосавият*» чертаят една широка сфера на телесни проблеми, различен произход на телесното нещастието. Различните болестни състояния покриват един широк спектър

от непоносимата болка до пълното й отсъствие, където телесният дискомфорт се движи от физическата неспособност до социалната неадекватност, без едното да изключва другото.

Ще се спрем на рецептатата за жълтеница. Названието «жълтеница» е запазено до днес в българския език народно наименование за различните видове хепапит. Името на болестта е изведено по признака цвят. В случая има удвоено цветово название на болеста «черна жълтеница», като черния цвят в голяма степен изразява негативна оценка за предеметите и явленията. Жълтият цвят за човешкото тяло означава болест, но също и алюзия за чужда етнична принадлежност. В българския фолклор срещаме названия за чужденци *«жълти латини, жълти евреи, черни арапи, черни цигани».* В тази рецепта лекарството се приготвя от «продукти» с жълт цвят: урина, бяло вино, лимон, яйце. Тези вещества се свързват помежду си именно в цветовите си качества и можем да говорим за «катартично» лечение [9, *228*]. Тялото се очиства от вредното и болно жълто чрез едно природно присъщо, познато и здравословно жълто. Болестта е неутрализирана посредством имитацията й. Лечението на жълтеницата включва и процедури, илюстриращи разбирането за времето и пространството. На два пъти е указан срокът от 40 дни. Тази продължителност има преди всичко символен смисъл. Това число е обвързано с християнската символика, където има сакрални функции. Фолклорната култура пренася това значение на друго ниво и в нейната система 40 дни имат смисъла на гранична ситуация. До 40-тия ден в къщата на покойник се спазват определени забрани, а на самия 40-ти ден се извършва панахида. Вярва се, че след този ден душата на мъртвия намира покой и той преминава още една преграда по пътя към *«оня свят»*, към тоталната смърт. 40 дни е срокът, който трябва да изтече от раждането, за да бъде приобщена родилката отново към семейството. През този период тя се намира в магическа изолация, спазва определени норми и правила на поведение, които имат за цел да я предпазят от уроки и от заболяване. Срок от 40 дни е маркер за преход между живота и смъртта, между «тоя» и «оня» свят. Процедурата по лечението започва с указание за лечение от 40 дни и завършва със забрана за същия срок. Съществува неизказаната презумпция, че след 40-тия ден човек ще оздравее, което затваря времетраенето на боледуването в същия срок на преходно състояние. По този начин болният се класифицира като чужд, опасен и в някаква степен външен за социума. Веднъж с променения телесен цвят, който съдържа алюзия за чуждоетничност, и втори път чрез срока на боледуването, който е белег за възможна инверсия между световете.

Рецептата дава основания за разсъждения относно разбирането на пространството. Като задължително условие е указан престоят на лекарството за точно определено време на точно определено място: *«...от вечеря да я гужда на стряхата да я покрие с нещо сутринта да я пие...».*

Домът е пространство на средните измерения, намиращо се между макрокосмоса – вселената и микрокосмоса – тялото. Жилището е своеобразен мезокосмос [4, *8*], антропоцентрично пространство, максимално усвоено от човека. Домът е измеримо пространство чрез мерните единици на човешкото тяло. Той е максимално усвоената част от космоса посредством тялото и устроен по модела на тялото. Домът е връзка на тялото с космоса и в този смисъл е граница [6, *90*]. В рецептата имаме указана емблематична част от къщата – стрехите. Стрехите, заедно с прага, огнището и комина, са архетипните звена на жилището, около тях се конструира идеята за дом изобщо [1, 100]. Престоят на лечебното средство на стряхата е в особено време – от вечерта до сутринта. А това е времето от денонощния цикъл, което се *«отваря»* към отвъдното. Така времето и мястото на престоя на лечебното средство са функциално еднакви и целят едно и също нещо. Процедурата по престоя на лекарството на стряхата говори за контакт, за пътуване и престой в пространството на хаоса. В българските народните вярвания съществува забрана да се пие вода налята предишния ден *«снощна вода»* [3, *90*]. Тази вода е била в контакт с вредоносните сили на нощта, от нея човек може да се разболее. Водата е космическа сила, една от основните природни стихии – голямата вода, морето, наводненията, както и продължителната суша, са един непрестанен източник на страх, един от несекващите извори на космически ужас от катастрофа, от загиване на света и потоп. В рецептата за жълтеница имаме не вода, а урина - отделена от тялото преработена и изхвърлена вода. Понятията за отделена вода и за отделяне изобщо активно участват в устойчивите словесни изрази и паремии, целящи обругаване и снизяване на ситуацията. Преминавайки през човешкото тяло и отделяйки се от долницата, водата като природна стихия се отелеснява, превръща се в нещо интимно близко и телесно разбираемо. Една природна сила се превръща в снизена материя. Контактът на питейната вода с хаоса я превръща в болестотворна. Обратното, престоят на урината във времето и пространството на хаоса я превръща в лековита. Умишлената подготовка и процедурата по изготвянето лечебното средство чрез поставянето му в гранични зони и ситуации се основава на вярата, че лековитостта се добива чрез трансгресия между световете.

Болестта е свързана с реално човешко страдание и неговото отстраняване може да бъде свързано единствено с участието на всички сили, които имат въздействие върху човека. В акта на лечение може да се види културата в нейната тоталност. Като стандартизирани символни начини на поведение, като социална уредба, като природни или произведени предмети с надградени значения. Това обяснява лечебната сила на комбинацията «*от сом жлъчката и хвърлен куршум и светена вода*"» Фолклорната култура е информационен източник, който активно влияе в процеса на лечение. И понеже тази култура е предимно словесна,

един съвременник би разпознал отделни нейни фрагменти в езика, в метафорите, в образите, в готовите словесни конструкции, с които често си служим. Микрофолклорните жанрове по традиция наричаме пословици, поговорки, гатанки са лична знакова компетенция, която се разгръща чрез езика в подходящ социален контекст [2, *35*]. Устойчивите словесни изрази и всички кратки фолклорни жанрове са мини-тълковни единици, които носят идеологията и предопределят типа знание на по-голямото разказване [5, *94*]. Разгледани на синтактично ниво, вътре в текста, езиковите обозначавания на предмети и явления притежават семантична близост. Така «*мъжът без брада*» и «*муха без глава*» и «*на мечка маста*» и «*на заек лайното*» са функционално еднакви и взаимозаменяеми. Трябва също да държим сметка за историческата динамика която безспорно влияе върху наративите в качеството им на тълкувания. Променящата се социокултурна среда води до промени в мирогледа и до промени в категориите, чрез които се онагледяват понятия и ситуации. Тези рецепти днес звучат анекдотично, но преди двеста години са притежавали съвсем сериозно и конкретно медицинско значение.

Краткото изложение на писмени рецепти от народната медицина показва разнообразието на медицински практики свързани дълбоко с фолклорната култура. Лекуването няма за свой обект природното тяло или това, което днес наричаме организъм. Точно обратното – лековниците повтарят акта на социализация на вече социализирани тела. Лечение има, но то не е в посоката на дългосрочно отстраняване на болката, а в подреждане, космизиране на надграденото тяло с оглед на изискванията поставени от народната култура [*1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анастасова Е.* Митология на жилището // Етнология. № 1. 1993, С. 98–135.

2. *Буркхарт Д.* Пословиците като обект за изследване от науката за комуникация и от семиотиката // Български фолклор. № 4. 1980. С. 35–52.

3. *Георгиев М.* Българските народни представи за болестта // Етнографски проблеми на народната духовна култура. Т. 1. 1989. С. 97–120.

4. *Гжибек П.* Микрокосмос, мезокосмос, макрокосмос // Български фолклор. № 1. 1992. С. 5–22.

5. *Елчинова М.* Фолклорните наративи като тълковни единици // Български фолклор. № 5. 1994. 94–101.

6. *Желева Д.* Огнището – архетип на дома // Български фолклор. № 1–2. 1995. С. 89–101.

7. *Милтенова А., Кирилова А.* Средновековни лековници и амулети. С., 1994.

8. *Спространов Е.* Народни лековници // СбНУ. № 12–13, Дял. 3. Природонаучен, 1906–1907,1–106.
9. *Токарев С.* Типове магия // АВС на етнологията 1. 1992. С. 223–237.

ПРИМЕЧАНИЕ

*1. Резюме статьи «Народные медицинские тексты из Болгарии»

В статье рассматриваются рукописи-книги медицинского содержания, датируемые XVII–XIX вв., проанализированы их особенности. Сборники подобного типа в Болгарии принято называть термином «лековници». В них приводятся рецепты для лечения зубной боли, желтухи, ушибов и т. д. Рецепты представлены в двух разновидностях в зависимости от причин телесного недуга и структурированы в соответствии со следующими критериями: избавление от боли, лечение травмы и выздоровление. Акт лечения рассматривается как ритуальное действие, близкое по своему значению к фольклорным обрядам и верованиям, связанным с народными представлениями о времени и пространстве.

Раздзел 6

АСПЕКТЫ САЦЫЯФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І ЭТНАФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

Римма Ковалева

ГОРИЗОНТЫ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ: ДИАЛЕКТИКА НАУЧНОЙ ИНТЕГРАЦИИ И ПРЕДМЕТНОЙ ДИФФЕРАНЦИАЦИИ

Фольклористика – сравнительно молодая наука, резервы развития которой до конца не исчерпаны. К XX в. она с трудом освободилась из могучих «объятий» мифологии, этнографии, литературоведения, более-менее убедительно определила объект своего исследования, хотя его границы до конца так и не очерчены, что, впрочем, неудивительно, учитывая специфику фольклора, сферу его бытования и функциональность. Приспособив для решения собственно фольклористических задач сравнительно-исторический метод исследования, утвердившийся в науке благодаря мифологам и особенно языковедам, фольклористика все время ощущала зависимость от других дисциплин. Это выражалось в каком-то обреченном подчеркивании своей связи с ними, находя объяснение в своеобразном положении фольклора в быту и истории культуры. Вот только другие науки, используя фольклорный материал, не очень-то спешили оценивать и применять достижения фольклористики. Редкое исключение – наследие В. Я. Проппа, оказавшего большое влияние на развитие мировой науки.

Нынешнее поколение исследователей, как будто опомнившись и стремясь наверстать упущенное, без разбора кинулось к методам родственных и смежных наук, нимало не заботясь о целостности методологии. Признаком хорошего тона стало декларирование богатства методологических подходов к объекту фольклористического изучения. При ближайшем рассмотрении сплошь и рядом «богатство» оборачивалось неуклюжей эклектикой, жонглированием терминами, принадлежащими различным дискурсам. Например, несмотря на заверение в приверженности культурологической методологии, многие диссертанты, как выясняется, не имеют о ней никакого представления, наивно воображая, что для ее постижения достаточно термин «фольклор» заменить на термин «народная духовная культура». В области нереализованных намерений оставался и структурно-типологический метод.

Если верить словарям, исходящим из реального положения вещей на фольклористическом фронте, то оказывается, что фольклористика как была, так и осталась в области двух ветвей, – фольклористики филологической и музыкальной (или этномузыкологии), испытывая при этом воздействие смежных наук (культурологии, социологии, социальной психологии, этнолингвистики, семиотики и др.) [2, *408, 409*]. Получается, что фольклористика не только не развивала собственные научные направления – она просто-напросто даже не «застолбила» их хотя бы на уровне терминологического обозначения. Встает закономерный вопрос: а были ли резервы и возможности у фольклористики? На наш взгляд, более чем достаточные, если учесть магистральную линию развития науки в XX столетии.

Вряд ли кто будет отрицать, что предыдущее столетие прошло под знаком интегративных процессов, затронувших естественные и гуманитарные науки. Но не фольклористику. На советском пространстве более мобильным оказалось языкознание, где появились такие ветви, как социолингвистика, психолингвистика, этнолингвистика и др. С 80-х годов XX в., когда ученые глубже познакомились с оригинальными концепциями и школами зарубежной науки, дискурсивно отличной от советской, наметились сдвиги в литературоведении. Фольклористика оказалась более инертной, особенно в сравнении с мифопоэтологией и этнолингвистикой.

Глава этнолингвистической школы Н. И. Толстой ратовал за расширительное понимание фольклора. Он настаивал на необходимости рассмотрения фольклорных жанров и текстов в синтезе с народными верованиями и представлениями, породившими тот или иной текст. И пока «чистые» фольклористы-филологи тешили себя иллюзиями насчет комплексного изучения фольклора «как полиэлементной структуры и как подсистемы в системе народной культуры» [2, *94-95*], пока они надеялись на возможность комплексных фольклорных экспедиций и создание обобщающих синтетических исследований в сотрудничестве с представителями других наук, что, на наш взгляд, относится к области фантазии, этнолингвисты не бездействовали ни в охвате материала, ни в разработке подходов к его изучению, более широких по сравнению с собственно этнолингвистическими. В качестве примера можно сослаться на замечательную саму по себе книгу Т. А. Агапкиной «Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл» (М., 2002), где автор-этнолингвист позиционирует общий метод своего исследования как комплексный фольклорно-этнолингвистический, что, конечно же, далеко от реальности – здесь мы имеем модифицированный этнолингвистический с уклоном в этнографию, а не в фольклористику, но суть не в этом: показательно дальнейшее стремление этнолингвистов к интегрированию наук.

Безусловно, фольклорист найдет в этой книге много интересного, полезного, познавательного, но очень мало фольклорного, хотя Т. А. Агапкина считает, что ею учтены «все жанры фольклорного слова, зафиксированные в составе календарных праздников» [1, *17*]. На самом деле фольклор здесь встает в привычной подсобной роли иллюстратора идей и положений, высказываемых автором. Как бы мы ни расширяли понятие «фольклор», такое исследование не может считаться фольклористическим, претендовать на комплексное фольклорно-этнолингвистическое, если фольклорное слово рассматривается вне его художественной, т.е. образной, функции. Это тот аспект изучения фольклора, в котором представители других наук безнадежно слабы, что и демонстрирует работа Т. А. Агапкиной, где фольклорное слово рассматривается только как носитель мифоритуальных смыслов, а его эстетическая составляющая остается далеко в стороне.

Отсюда следует, что фольклористам, в первую очередь филологам, не стоит надеяться на некое мифическое сотрудничество с другими специалистами – те всегда будут решать *свои* проблемы и в рамках *собственных* методов, а активно разрабатывать новые модели фольклорной реальности, строить новые отрасли фольклористики, целенаправленно готовить специалистов соответствующего интегративного толка на основе новых программ их обучения в аспирантуре. Самое парадоксальное состоит в том, что ряд направлений в фольклористике разработан достаточно хорошо, обозначен в конкретных работах вполне убедительно, но в целом как-то аморфно, в силу чего они как бы и не существуют, поскольку не получили имени. Назову только два – этнофольклористику и социофольклористику. Возможно, если эти названия будут приняты, круг других направлений выкристаллизируется более отчетливо и станет ясно, сколь содержательна и методологически богата фольклористика.

Возьмем этнофольклористику. Уж она-то, имея в авангарде такого теоретика, как Б. Н. Путилов, должна была оформиться в качестве самостоятельной ветви фольклористики раньше этнолингвистики или хотя бы вместе с ней. К сожалению, даже пример этнолингвистики не оказался заразительным. И это тем более удивительно, что параллельно выходили два издания – «Славянский и балканский фольклор» Института славяноведения и балканистики Академии наук СССР, где этнолингвисты демонстрировали как широкий, так и узкий подход к фольклору, и «Фольклор и этнография» Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, посвященный изучению связей традиционного фольклора с кругом народных представлений, верований, обрядов, этнографических институтов, выяснению значения этого явления для формирования фольклорных жанров, сюжетов, мотивов, специфика отражения быта в фольклоре. Статью Б. Н. Путилова «Проблемы типологии

этнографических связей фольклора», опубликованную в сборнике «Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами» (М., 1977), можно было бы считать программной для этнофольклористики, если бы такое предложение последовало от автора. В ней Б. Н. Путилов подчеркнул три основополагающих момента, вполне достаточных для заявки на формирование этнофольклористического направления: 1) этнографические связи являются для фольклора универсальными, всеобъемлющими; 2) они в известной мере определяют истоки жанрово-видовой системы фольклора, его художественной формы и содержания; 3) исследование хорошо организованных фольклорно-этнографических связей «много значит для выяснения существенных аспектов самой природы фольклора, его эстетики и истории» [5, *3*].

Конечно же, фольклор имеет принципиально иные, специфичные связи с бытом, чем, скажем, литература, но разве их кто-то выделил, классифицировал, описал, объяснил? Фольклорное творчество обладает потрясающей способностью представлять бытовое как поэтическое, но разве открыта тайна фольклора? Он – пример той «неслыханной простоты» в ее изначальных формах, о которой даже большой художник может только мечтать, простодушный фено-текст, имеющий опорой изощреннейший гено-текст мировой культуры, с которым он связан невообразимым множеством смысловых комбинаций, но остающийся при этом обманчиво наивным. Но где исследования по философии фольклорной наивности, просто купающейся в наивной пасторали фольклорной картины мира, где даже потрясения и конфликты при всей их разрушительной мощи только оттеняют морально-эстетические нормы фольклорного мира, символом которого вполне могут стать деревья, вырастающие на могилах влюбленных, цветок, в который превратились брат и сестра, жар-птица, конек-горбунок… Фольклор удивительнейшим образом балансирует на грани бытового и эстетического, его быт фантастичен в любых жанрах, а эстетика предстает через бытовые формы. И можно понять Б. Н. Путилова, посчитавшего законом для фольклора «творческое переосмысление, которое предусматривает, в частности, «протягивание» бытовых отношений, норм, представлений в сферу небывалого, художественное их раскрытие, домысливание, сюжетную их разработку» [5, *12*]. Так и появляется в фольклоре жар-птица, в формульном названии которой сплавлены две стихии – бытовая (птица) и мифологическая (свет, огонь, сияние), но передающаяся через обыкновенное слово «жар», которым обозначается горящий или тлеющий уголь, огонь без пламени, перегоревшие в раскаленный уголь дрова [3, *526*], т.е. все до боли родное и знакомое.

О важности изучения традиционной образности народной поэзии в историко-этнографическом аспекте говорили многие ученые, в частности В. К. Соколова, посетовавшая, что «в таком плане народная поэтика

исследуется сейчас у нас мало» [7, *188*]. Разумеется, наука не стояла на месте, появлялись работы, где ставились и решались вопросы, связанные с происхождением и первоначальным смыслом фольклорной образности. Симптоматичны факты, свидетельствующие о стремлении фольклористов объединить усилия для изучения становления и развития художественной системы устного народного творчества. Показательный пример – коллективный сборник «Фольклор. Поэтическая система» (М., 1977), первая часть которого посвящена проблемам исторической поэтики фольклора. Здесь Б. Н. Путилов в своей статье «Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории» еще раз подчеркнул, что функциональные связи фольклора с различными сферами устойчивой народной бытовой практики проявляют себя в эстетической сущности фольклора [6, *17*], т. е., по большому счету, обозначил предметную специфику этнофольклористики, отметил также существование работ, подводящих «к уяснению самого механизма превращения этнографических субстратов в фольклорную сюжетику» [6, *20*].

Этнофольклористика вполне может стать одним из интегративных научных направлений в ИИЭФ НАН Беларуси, тому порукой шеститомное серийное издание «Беларускі фальклор. Жанры, віды, паэтыка» (2001-2004), где авторы обращают внимание на различные уровни связи фольклора с миром быта, на мифологизацию, поэтизацию, идеализацию и быта и т. д. В русле этнофольклористики плодотворно работает в Гомельском государственном университете им. Ф. Скорины коллектив под руководством доктора филологических наук В. С. Новак, возглавляющей кафедру белорусской культуры и фольклористики.

Можно сказать, что социофольклористика имеет столь же значимые предпосылки, что и этнофольклористика, в том числе и в нашей республике. Постановка проблемы взаимоотношений фольклора и социума, т. е. социально дифференцированного этноса, относится к античной эпохе. Некоторые философы, в частности Эмпедокл и Демокрит, недоумевая по поводу высокого художественного уровня искусства простолюдинов, объясняли этот факт даром богов. Сократ одним из первых отметил разрыв между мышлением создателей эпоса и носителей традиции: «Эпос-то они знают в точности, а сами уж очень глупы». По мнению Платона, божественный дар сказительства еще не делает человека мудрецом. Мысль Лукреция о значении практических нужд и утилитарных интересов как стимулов творчества разовьет в XIX в. демократическая наука, а потом сделает основополагающей советская фольклористика.

В очередной раз остается удивляться, почему, в силу какой тенденциозности мышления не явилась на свет социофольклористика – то ли как ветвь фольклористики, к XX в. уже доказавшей право на самостоятельность, то ли как новая наука, задающаяся исследованием

проблем социальной дифференциации фольклора, благо пример был перед глазами – социолингвистика. Это тем более странно, что фольклористы советского времени очень активно и в разных контекстах использовали термины «социальный», говорили о социальной функции фольклора, социальных идеалах, при его периодизации ориентировались на социально-экономические формации, выделяли родоплеменную, феодальную, капиталистическую и советскую стадии развития фольклора, что, конечно, было не совсем корректно, но достаточно показательно.

Притом, что основные усилия фольклористов направлялись на разработку идей, касающихся теории фольклора, и, в частности, на создание доказательной базы, что творцом фольклора являются исключительно трудящиеся массы, практика так называемого классового анализа народного творчества содержала определенные положительные моменты. Только в советское время стали систематически собирать и изучать рабочий фольклор, свидетельствующий, по мнению ученых, о росте самосознания пролетариата. Не остался без внимания, как тогда говорили, городской фольклор мелкобуржуазной (мещанской) среды. Академик Ю. М. Соколов все же вынужден был признать некоторое участие господствующих классов в фольклорном процессе феодальной эпохи и вполне обоснованно критиковал теорию аристократического происхождения фольклора, изложенную В. А. Келтуялой в «Курсе истории русской литературы» (1906), который недрогнувшей рукой отсек от фольклора простой народ творчески, по его мнению, бесплодный, способный только портить заимствованное от настоящих создателей обрядовой и необрядовой культуры – старейшин, их жен, родственников, служителей культа и профессионалов. Отмечалось широкое распространение фольклора в среде мелкого дворянства, духовенства, купечества, чиновничества, о чем свидетельствовали рукописные сборники. Ученые сетовали по поводу того, что в здоровом теле фольклора обнаруживаются чуждые социалистическому строю влияния мелкобуржуазной стихии и деклассированной среды с его уголовным («блатным») фольклором.

Как видим, по сути дела, во всех случаях речь шла о социальной неоднородности и многовекторности живого фольклорного процесса, но идея социальной полицентричности устного творчества до поры до времени не получала теоретического обобщения. Наиболее четко ее изложил В. Я. Пропп, обосновавший возможность отличать народные песни по признаку социальной принадлежности, ибо различные социальные группы, в частности крестьяне-земледельцы, крестьяне-отходники и рабочие, создают различные, а не одинаковые песни. Разумеется, социальный принцип не может использоваться при классификации фольклорных видов и жанров, но вполне «работает» при общем подходе к составу фольклора и создании свода фольклористических

терминов и понятий. Вряд ли кто-то будет возражать, что есть фольклор городской, крестьянский, рабочий, разбойничий, сектантский, песни отходников, батраков, бурлаков, бурсаков, гайдамаков, казаков, крестьян, лирников, рабочих, солдат, заключенных, чумаков, шахтеров и т. д. Есть фольклор классический, принадлежащий как бы всему народу, и социально маркированный позднетрадиционный фольклор, хронологически относящийся к индустриальному обществу. Сейчас в отношении наиболее подвижной и неустойчивой части современного фольклора активно используется термин «постфольклор». На наш взгляд, любой синхронный срез фольклора, начиная с раннего, уже содержит постфольклорный сегмент, источник новых явлений, тенденций, традиций, имеющих социальную окраску. Так, социально и профессионально дифференцированный позднетрадиционный фольклор XIX в. – типичный пример постфольклора по отношению к классическому. Потом часть его произведений органично вошла в сферу классического фольклора (песни казацкие, рекрутские, солдатские), а часть бесследно исчезла.

Время покажет, что останется от фольклора XX в., тематически связанного с важными историческими событиями, к примеру, с песнями «афганцев», включившимися в процесс фольклоризации.

Таким образом, социофольклористика имеет вполне определенный объект и предмет исследования с широким кругом собственных проблемных вопросов. Ее легализация, сначала хотя бы на уровне термина, активизирует исследовательскую мысль, скоординирует усилия фольклористов по осмыслению закономерностей живого фольклорного процесса в его отношении к традиционной народной культуре. Приятно отметить, что в данном случае белорусская фольклористика находится в авангарде научных поисков. Я имею в виду работы доктора филологических наук профессора А. В. Морозова и кандидата филологических наук доцента Т. А. Морозовой по изучению социодинамики фольклора восточных славян XX в. Авторы поставили перед собой цель исследовать социокультурные процессы, закономерности и модификации развития фольклора восточнославянских народов, изучить специфику проявлений социодинамики в различных видах и жанрах фольклора [4]. И тем большее сожаление вызывает отсутствие в энциклопедии «Беларускі фальклор» (2006) статей «Постфольклор», «Современный фольклор», недостаточный объем статей «Городской фольклор», «Рабочий фольклор».

Дифференциация фольклора по линии деревня (провинция) – город началась не сегодня и даже не в XIX веке, а гораздо раньше, в незапамятные времена, от которых осталось мало письменных свидетельств. Но, как выяснилось, она сопровождалась взаимообменом художественными открытиями и текстами-эталонами. Наличие двух социально отличных полюсов фольклорного процесса и коэволюция, т.е.

процесс совместного развития устного поэтического творчества города и деревни, при неравновесии традиционного и нового в каждом из полюсов явились условием динамически устойчивой целостности фольклора. Изучение исторического прошлого и настоящего фольклора в их совокупности вряд ли возможно без учета социализации фольклорного автора по роду занятий и интересов, характеру труда и досуга. Развитие социофольклористики выступит, таким образом, одним из аспектов поиска новых подходов к осмыслению специфики фольклора, станет тем фактором, который поспособствует получению объемной картины фольклорного процесса.

При разработке учебной программы «Фольклористика» (в соавторстве с к.ф.н. О. В. Приемко) мы посчитали необходимым ввести в нее особые разделы «Сфера постклассического фольклора» (конец XVIII – нач. XX в.) и «Сфера постфольклора». Тем самым мы предлагаем целостную картину фольклорного процесса, принципиально гетерогенного по социально-профессиональным составляющим, что, безусловно, позволит студентам глубже понять движение художественной системы фольклора во времени и не воспринимать его как реликт.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агапкина Т. А*. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.
2. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.
3. *Даль Владимир*. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т.1.
4. *Morozov A. V.* The Modern Problems of Folklore Studies: the View from Belarus // The Universal Values and National Distinctness of Traditional European Cultures in the Process of Integration of Europe: scientific reports prepared for the 11th European Conference of Folk Culture, 23-27 June 2004, Lublin – Kazimierz Dolny, Poland. – Lublin: Drukarnia «Alf-Graf», 2004. P.148-155;
5. *Морозов А. В.* Фольклор в духовной культуре восточных славян. Вильнюс, 2005;
6. *Марозаў А. У.* Фальклорная творчасць і сучасныя культурныя працэсы ў славянскіх краінах // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XIV Міжнар. з’езд славістаў (Охрыд, 2008): Дакл. бел. дэлегацыі / НАН Беларусі. Беларускі камітэт славістаў. Мн., 2008. С. 307-320;
7. *Морозова Т. А.* Социокультурная динамика белорусского эпического творчества // Язык русского фольклора: Сбор. науч. трудов / отв. ред. З.К. Тарланов. Петрозаводск, ПетрГУ, 2004;

8. *Морозова Т. А.* Фольклор восточных славян в дооктябрьский период: основные тенденции и направления развития // Міфалогія–фальклор–літаратура: праблемы паэтыкі: зб. навук. прац. Вып. 4 / склад. Т. І. Шамякіна. Мн., 2006. С. 81–86.
9. *Путилов Б. Н.* Проблемы типологии этнографических связей фольклора // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. М., 1977.
10. *Путилов Б. Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977.
11. *Соколова В. К.* Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы–смерти в славянском фольклоре) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. М., 1977.

Александр Морозов

СОЦИОДИНАМИКА ПОСТФОЛЬКЛОРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН В НАЧАЛЕ XXI СТОЛЕТИЯ

Социодинамика и творческие потенции аутентичного фольклора как основы духовной культуры славянских народов связаны с выполнением разнообразных функций: эстетической, аксиологической, нормативной, мировоззренческой, воспитательной, игровой. Межпоколенная передача апробированных культурно-историческим опытом и представленных в фольклоре правил, норм, традиций, эстетических канонов – залог устойчивости и жизнеспособности любого общества. Основными носителями аутентичного фольклора являются пожилые люди, от которых фольклористы и в начале XXI столетия записывают произведения народной поэзии и прозы. Часто традиционные песни составляют основу репертуара людей 30–40-летнего возраста, а загадки и частушки можно услышать и от школьников. Интересуется народной традиционной песней и молодежь. Она усваивает многое из того, что встречается в устном бытовании, а в некоторых случаях проявляет к народной песне и более практический интерес. В ряде деревень исполнительницы рассказывали участникам фольклорных экспедиций, что местные девушки записывали от них обрядовые песни, главным образом свадебные, и после исполняли их на свадьбах. Все это свидетельствует о том, что значительная часть огромного фольклорного наследия восточных славян еще не утратило своего значения в духовной жизни современников.

Фольклорная традиция непрерывна, и проводить резкую границу между народной культурой дописьменного времени и современности –

значит лишать фольклор статуса искусства. Действительность не только является объектом художественного моделирования, но во многом обуславливает способы существования и новые модификации фольклора [3].

Современное народное творчество неразрывно связано с аутентичным фольклором и нередко выходит из него. Профессиональное фольклоризированное творчество также нельзя отделить от традиционных устно-поэтических жанров. Произведения, рассчитанные на вокальное исполнение, бесспорно, имеют значительное преимущество над произведениями повествовательных жанров: без песни не обходится ни праздник, ни беседа, ни вечеринка в клубе, ни свадьба. Они звучат в первую очередь и на смотрах художественной самодеятельности. Постсоветское песнетворчество тесно связано с песенной традицией прошлого. Традиционная народная песня знала богатые циклы календарно-обрядовой и семейно-обрядовой поэзии, множество песен внеобрядовых, лирических. Их продолжают исполнять на смотрах художественной самодеятельности, «обрабатывать» в новых, фольклоризированных аранжировках профессиональные исполнители и многочисленные фольк-группы (среди белорусских эстрадных групп особо выделяются «Песняры» и «Беларускія песняры», «Юр'я», «Крыві» и «Троіца», исполнители Ирина Дорофеева, Александра и Константин и др.; в России – «Русская песня» и «Русская душа»; в Украине – группа «Воплі Видоплясова» и победительница Евровидения-2004 Руслана).

Вместе с тем, основная закономерность функционирования постфольклора восточных славян на современном этапе историко-культурного развития – преобладание в народном творчестве принципиально новых явлений посттрадиционного фольклора городского населения, который активно взаимодействует с массовой культурой по содержанию и стилистике, функциональности и ценностным ориентациям. При этом сама массовая культура воспроизводит многие родовые свойства фольклора (его дидактические и социально-адаптивные функции, тенденции к утрате авторского начала, господство стереотипа и т.д.), что весьма облегчает подобную связь. Городской фольклор белорусов, русских, украинцев в большей или меньшей степени опирается на национальные традиции и в то же время имеет много общих черт, особенно в песенном репертуаре, значительную часть которого составляют фольклоризированные произведения поэтов. Современные формы посттрадиционного, главным образом городского фольклора обладают повышенной способностью к тематической и эстетической интернализации своей продукции (тогда как традиционный фольклор локален и регионален), наконец, свою продукцию она воспроизводит «серийно», в виде немыслимых для устного творчества идентичных копий,

чему способствует распространение постфольклорных явлений посредством Интернета).

В информационном обществе происходит трансформация уровня социокультурной актуальности фольклорного творчества посредством изменения функций и их динамичной иерархии (на первый план в качестве доминирующих выходят функции субкультурной детерминации и консолидации, манифестационная, коммуникативная, гедонистическая, рекреационная). В современных социокультурных условиях утилитарно-практический характер семантики и аксиологических значений (в широком контексте) традиционных произведений сменяется развлекательностью постфольклорных произведений с чётко выраженной гедонистической, рекреационной и (или) манифестационной направленностью.

Изучение постфольклорных паремий позволяет выйти на проблему различения современного и традиционного фольклора как эстетических систем. Речевой обиход современного города включает и целый ряд малых форм фольклора – паремий, фразеологических клише, причём в большинстве случаев набор их пополняется из арсенала «высокой» литературы или чаще – из текстов массовой культуры. Классический фольклор отображает действительность дедуктивным методом: вечные ценности лишь отражаются в частностях жизни – общее является главным. Логика постфольклора работает в обратном, индуктивном направлении: фрагменты мозаичной действительности складываются в картину мира – здесь важнее конкретика. Произведение традиционного фольклора, отражая действительность, направлено в прошлое: в нем сохраняется связь с древнейшими пластами культуры. И это имеет под собой объективные основания: жизнь деревни, не знавшей письменности, веками оставалась статичной как в материальном, так и в идеологическом смысле. Современное общество информативно перегружено, поэтому постфольклорный текст связан с множеством фрагментов действительности, в том числе и культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически актуальным содержанием. Так, после появления звукового кино в паремиологический фонд разговорной речи постепенно входят киноцитаты, а в самое недавнее время к ним добавляются (в основном через телевидение) и рекламоцитаты.

Особый исследовательский интерес представляет социодинамика эпических жанров. Объяснение особенностей развития эпоса в данный период заложено в истории функционирования эпических жанров на протяжении XX века: у восточнославянских народов их бытование значительно сократилось, хотя многочисленные фольклорные экспедиции фиксировали необычную «живучесть» в среде крестьянского населения духовных стихов, сказок, исторических песен. Создания же принципиально новых жанров на историческую или современную тематику найдено не было. По-видимому, причину подобного феномена

следует искать в специфике эпического мышления: зарождение и активное бытование эпоса имеет идеологическую нагрузку и связано с мощными консолидирующими факторами – становлением государственности, национального самосознания, с освободительными войнами. Другими словами, эпическое мышление широких народных масс было неизменно связано с идеологией представителей власти: и тех, и других объединяла одна идеология, выраженная посредством эпического творчества на уровне массового сознания. В XX веке этот симбиоз распался: во время двух революций, гражданской войны, когда разрушались извечные истины «отечество», «друг», «враг»: брат шел на брата, сын – на отца и т. д. И даже в условиях консолидации общества во время Великой Отечественной войны эпическое мышление не было восстановлено в полном объеме [2].

Начиная с 90-х гг. XX века интерес к эпическому творчеству все более возрастает в историко-культурных условиях создания самостоятельных государств и актуализации возрожденческих идей в восточнославянских странах. Характеризуя «эпическое время» былин, Д. С. Лихачев говорил: «Эта «эпическая эпоха» – некая идеальная «старина», не имеющая непосредственных переходов к новому времени. В эту эпоху вечно княжит князь Владимир, вечно живут богатыри, происходит множество событий. Это, в отличие от сказочного времени, история, но история, не связанная переходами с другими эпохами, как бы занимающая «островное» положение» [1, *228*]. Подобная оценка указывает на важнейшую ментальную характеристику, запечатленную в былинном творчестве, – поиск идеала («золотого века») в историческом прошлом: традиции созданы предками, и идея «золотого века» неотделима от мировоззренческих установок традиционного общества. Если былинный эпос создает существовавший эталон совершенства, идеальное общество, социальная цель или функция которого – сравнение идеала с настоящим, то исторические песни посвящены конкретным событиям и реальным лицам русской истории, и в них отражаются ментальные установки, свойственные более поздним культурно-историческим эпохам.

Однако в постсоветский период наибольшее внимание обращается на жанры малой фольклорной прозы, в частности на легенды и предания, в основном топонимического характера (о появлении населённых пунктов, названий рек, озер, различных местностей и т. д.). Иными словами, востребованным становится то, что носит мемориальный характер, имеет отношение к популяризации родной земли в рамках краеведческой программы области или района. Немаловажную роль в этом процессе играют современные писатели и поэты, используя фольклорные легенды и предания в своих произведениях. Как правило, большая часть таких историй, имеющих признаки неомифологизированной культуры, – выдуманная, и современники получают их не только из романов, повестей и рассказов, а также через кино и телевидение.

Таким образом, проведённый анализ показал, что для социодинамики постфольклора восточнославянских народов характерно:

– пересечение литературных и собственно фольклорных традиций;

– отражение реалий современной жизни в текстах произведений всех жанров;

– активное использование традиционных песенных жанров в репертуаре современных профессиональных исполнителей;

– резкое увеличение удельного веса городского фольклора в его различных модификациях, связанных с потребностями субкультур;

– изменение жанрового состава – выдвижение на первый план жанровых комплексов либо относительно недавнего происхождения (например, городские песни и анекдоты), либо существенно модифицированные – современные мемораты и предания (в том числе неомифологические);

– «серийное» воспроизведение постфольклорных произведений с помощью современных электронных средств информации, прежде всего в Интернете.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / 3-е изд. М., 1979.

2. *Марозава Т. А.* Социодинамика фольклора белорусов периода Великой Отечественной войны // Вялікая Айчынная вайна ў мастацкай літаратуры: матэрыялы рэспуб. навук. канф., Мінск, 27 крас. 2005 г. / рэдкал.: І. С. Роўда, С. Я. Ганчарова-Грабоўская (адк. рэд.) і інш. Мн., 2007. С. 79–85.

3. *Морозов А. В.* Фольклор в духовной культуре восточных славян. Вильнюс, 2005.

Таццяна Марозава

СУТНАСНЫЯ ХАРАКТАРЫСТЫКІ САЦЫЯДЫНАМІКІ СУЧАСНАГА ГАРАДСКОГА ФАЛЬКЛОРУ БЕЛАРУСІ

Тэрмін «сацыякультурная дынаміка» найбольш актыўна стаў выкарыстоўвацца ў культуралагічных навуках у 90-я гады XX ст. Тэарэтык культуралогіі А. Я. Фліер разумее пад названым паняццем «змяненне ў часе стану культурных сістэм і аб’ектаў, а таксама тыпавыя мадэлі ўзаемадзеяння паміж людзьмі і іх сацыяльнымі групамі» [5, *260*]. У фалькларыстыцы дадзеная намінацыя пачала выкарыстоўвацца параўнальна нядаўна, напачатку XXI ст., у працах даследчыкаў-наватараў,

якія прадметам свайго навуковага дыскурсу абралі сацыяльна абумоўленыя з’явы ў развіцці фальклорнага працэсу. Аднак нельга не зазначыць, што дынаміка розных з’яў і жанраў фальклору ў той ці іншай ступені разглядаліся і раней (Б. М. і Ю. М. Сакаловы [4], М. П. Андрэеў [1], К. П. Кабашнікаў [3] і інш.).

Тэорыя сацыякультурнай дынамікі вусна-паэтычнай творчасці ахоплівае цэлы шэраг навуковых пытанняў, сярод якіх вядучымі з’яўляюцца наступныя: генезіс у выглядзе творчых і адаптыўных іннавацый; узнаўленне (спадкаемнасць); акумуляцыя сацыяльна значных фальклорных форм; зменлівасць фальклорных з’яў (трансфармацыя ўзроўню сацыякультурнай актуальнасці, функцыянальнасці, фармальных рыс і семантычных значэнняў, рэгуляцыя шматстайнасці); дыфузія як распаўсюджанне фальклору ў геаграфічным (тэрытарыяльным) ці сацыяльным сэнсе; сінтэз як вынік міжкультурных кантактаў народаў; адраджэнне і рэстаўрацыя; мадэрнізацыя; поліфармізм.

Названыя пытанні з’яўляюцца прыдатнымі для разумення сутнасці фальклорных з’яў не толькі класічнага (традыцыйнага) і познетрадыцыйнага перыядаў развіцця, але і для постфальклору, адным са складнікаў якога з’яўляецца гарадскі фальклор.

Як паказаў праведзены гістарыяграфічны аналіз, гарадская культура, у тым ліку сучасная, у другой палове XX ст. неаднаразова з’яўлялася аб’ектам даследавання у працах сацыёлагаў, культуролагаў, педагогаў, часткова фалькларыстаў. Увагу даследчыкаў прыцягвалі працэсы сацыяльных і эканамічных зменаў, якія адбываюцца ў жыцці гарадскога насельніцтва Беларусі, арганізацыя і правядзенне адпачынку ва ўмовах горада, гістарычнае мінулае канкрэтнага горада ў яго цеснай сувязі з традыцыйнай культурай беларусаў і спробы аднаўлення гэтых сувязей праз правядзенне гарадскіх мерапрыемстваў (святаў горада, фестываляў і інш.).

Гарадскі фальклор ужо 15 год з’яўляецца адным з напрамкаў даследавання рускай фалькларыстыкі (МДУ імя М. Ламаносава, рэгіянальныя ВНУ). Вучонымі назапашаны дастатковы вопыт у тэарэтычным вызначэнні з’яў сучаснага гарадскога фальклору (зборнік навуковых артыкулаў «Современный городской фольклор» (2003). Дадзенае выданне ў многім карыснае для правядзення навуковых росшукаў на матэрыяле Беларусі. Аднак у айчыннай фалькларыстыцы фальклор горада яшчэ не стаў аб’ектам дэталёвага вывучэння. Большасць работ айчынных даследчыкаў (БДУ, часткова ІМЭФ НАН Беларусі), прысвечаных дадзенай праблеме, маюць аглядны характар. Аднак аб’ядноўвае іх адно: не заўважаць феномен гарадскога фальклору ўжо немагчыма, таму што ён ёсць, ён развіваецца, паэтычна адлюстроўваючы новыя рэаліі нашага жыцця, якія патрабуюць свайго вывучэння ў межах новага, глабалізаванага свету.

Культурна-гістарычныя карані такой з’явы, як сучасны гарадскі фальклор, трэба шукаць у XIX ст., якое знаменавалася хуткім ростам гарадоў, развіццём вытворчасці і, у сувязі з гэтым, наплывам вясковага насельніцтва ў гарады, у якіх можна было знайсці працу. З’яўленне ў фальклорным рэпертуары гарадскога насельніцтва тэкстаў-наватвораў (прыпевак, гарадскіх рамансаў) стала лагічным вынікам іх адказу на рэчаіснасць, якая выразна змянялася. Дадзеныя творы не змяшчалі міфалагічнага ці гістарычнага сэнсу, не валодалі вытанчанай стылістыкай казкі ці народнай песні, дасягнутымі шматвекавой мастацкай апрацоўкай, а, наадварот, выглядалі стылістычна нязграбнымі, быццам бы зробленымі «наспех».

Урадлівай глебай для гарадскога фальклору сталі масавыя кірмашныя відовішчы: клаунада, пантаміма, спектаклі батлейкі, – прамым працягам якіх на мяжы XIX і XX стст. становіцца кінематограф. Менавіта тут распрацоўваюцца папулярныя сцэнічныя формы (камедыйныя, авантурныя, меладраматычныя), якія выкарыстоўваюць спрошчаныя сюжэтныя варыянты літаратурнай класікі, прыдатныя – пасля – для наступнай іх фальклярызацыі.

На працягу XX ст., у савецкі і асабліва постсавецкі час, гарадскі фальклор усё больш моцна адрозніваецца ад стадыяльна папярэдняй яму вуснай традыцыі вясковага сялянства. Перш за ўсё, яго характарызуе ідэалагічная няпэўнасць: асноўныя ідэйна-эстэтычныя патрэбы гараджан задавальняюцца сродкамі масавай літаратуры, кіно і іншых відовішчаў, прадукцыяй СМІ, тэлебачаннем, Інтэрнет і інш., якія да вуснай традыцыі не маюць адносінаў. Гарадскі фальклор падзелены ў адпаведнасці з прафесійным, сацыяльным, узроставым і інш. расслаеннем грамадства, з яго падзелам на слаба звязаныя паміж сабой субгрупы, , што не спрыяе іх агульнасці.

Аналіз сучасных гарадскіх фальклорна-этнаграфічных запісаў, якія захоўваюцца ў рэгіянальным архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору філалагічнага факультэта БДУ (далей – ВНЛ БФ БДУ), дазволіў выявіць два супрацьлеглыя сацыякультурныя працэсы, якія характарызуюць сучасны стан гарадской фальклорнай творчасці. Для культуры сучаснага горада характэрна, па-першае, фарміраванне «непранікальных», «адасобленых» традыцый. Гэта звязана з запатрабаванасцю членаў розных аб’яднанняў, суполак, калектываў і інш., якія імкнуцца да культурнай ізаляцыі, у вызначэнні і самавызначэнні. Названая акалічнасць спрыяе ўзнікненню прымальных толькі для *выбраных членаў* культурных кодаў і тэкстаў, бытаванне якіх магчыма выключна ўнутры *дадзенага аб’яднання, суполкі, калектыву і інш.* (яскравы прыклад – блатная феня, арго). Субкультурныя аб’яднанні, суполкі, калектывы такога роду бываюць пастаяннымі ці часовымі. Да

першых адносяцца крымінальныя кланы, некаторыя канфесійныя групы, прафесійныя аб'яднанні і суполкі па інтарэсах – футбольныя балельшчыкі, турысты, аўтастопшчыкі, парашутысты, пажарнікі, праграмісты і інш. Заўважана, што частку такіх аб'яднанняў «па інтарэсах» можна аднесці і да другога тыпу – часовых утварэнняў. Да іх, акрамя шматлікіх моладзевых груп, адносяцца таксама субкультуры арміі (салдат тэрміновай службы), турмы (што нятоесна крымінальнай субкультуры), бальніцы і да т. п.

Па-другое, фарміраванне «непранікальных», «адасобленых» традыцый непазбежна звязана з імкненнем сацыяльных субгруп да пранікальнасці сваіх межаў, якая прадугледжвае трансляцыю вусных твораў за межы іх асяроддзя. Выразны прыклад – шырокая папулярнасць у савецкім і цяперашнім грамадстве «блатных» песень. Адсюль вынікае яшчэ адна асаблівасць – лёгкасць і хуткасць распаўсюджання тэкстаў гарадскога фальклору па ўсёй краіне (і ў вуснай, і ў пісьмовай формах), дзякуючы даступнасці сучасных тэхнічных сродкаў гуказапісу і перадачы інфармацыі.

Сучасны гарадскі фальклор – з'ява сінтэтычная. Ён не існуе ў выглядзе тэкстаў «чыстага» рэпертуару. Тут вусная славеснасць не аддзяляецца ад атрыбутыўнага комплексу, які спадарожнічае функцыянаванню дадзеных культур і ўключае афармленне і змест рукапісных альбомаў, аргатызаванае маўленне і пасвяшчальныя абрады (салдат, альпіністаў, вязняў, падлеткаў і інш.), упрыгажэнні, жэсты, фасоны вопраткі і прычосак, татуіроўкі, графіці і інш. Аднак вербальныя формы ў сучасным гарадскім фальклоры займаюць важнейшае месца і пераважаюць над невербальнымі.

Маўленчы ўжытак сучаснага горада ўключае шэраг малых форм фальклору – парэмій, фразеалагічных клішэ, прычым у большасці выпадкаў іх набор папаўняецца з арсеналу «высокай» (класічнай) літаратуры ці – чацей – з тэкстаў масавай культуры. Так, пасля з'яўлення гукавога кіно ў парэміі ўваходзяць кінацытаты, а зусім нядаўна – і рэкламацытаты. Другі тып маўленчых клішэ перадаецца выключна ў пісьмовай форме і складае частку альбомаў і песеннікаў (дзявочых, салдацкіх, турэмных). Такія творы фалькларысты адносяць да *парафальклорных* [4, *13*]. Гэта эпісталярныя формулы, віншаванні, пажаданні, «святыя лісты», «лісты шчасця», графіці і іншыя «тэксты», якія бытуюць у рукапіснай традыцыі, але фальклорныя па многіх сваіх прыкметах: яны ананімныя, варыятыўныя, клішыраваныя.

Важнай сацыякультурнай рысай сучаснага гарадскога фальклору з'яўляецца мова трансляцыі твораў. На тэрыторыі Беларусі гэта практычна суцэльна мова руская. Дадзеная акалічнасць добра ілюструе агульнамоўную сітуацыю ў краіне, у адпаведнасці з якой сфера

выкарыстання беларускай мовы значна саступае рускай у свабодным выбары грамадзян. У многім гэта абумоўлена традыцыяй выкарыстання рускай мовы ва ўмовах горада. Агульнавядома, што гарадская культура ў Беларусі яшчэ з савецкіх часоў карысталася рускай мовай як афіцыйна найбольш прыдатнай для горада. У наш час выкарыстанне рускай мовы ў прававой, адукацыйнай, палітычнай, грамадскай і іншых сферах жыцця ўсеагульнае. Адпаведна і фальклорныя творы амаль суцэльна рускамоўныя (на сённяшні дзень у архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ, матэрыялы якога мы выкарыстоўваем у якасці факталагічнай базы, не выяўлена ніводнай беларускамоўнай фальклорнай адзінкі гарадскога фальклору, калі не лічыць выпадкаў запісаў твораў на так званай «трасянцы»).

У жанравым «асартыменце» сучаснага гарадскога фальклору на першы план выходзяць творы ці адносна нядаўняга паходжання (напрыклад, гарадскія песні і анекдоты), ці істотна мадыфікаваныя традыцыйныя – сучасныя мемараты і легенды (у тым ліку неаміфалагічныя), а таксама такія слаба структураваныя тэксты, як чуткі і плёткі. Дэманалагічная традыцыя, адлюстраваная ў сучасных забабонных легендах, падобная на класічную і характарызуецца вузка-лакальнай прымеркаванасцю (звязана з «нядобрымі» месцамі: палянамі, скаламі, пячорамі ў павер'ях альпіністаў, паддашкамі і сутарэннямі гарадскіх будынкаў у страшылках дзяцей і падлеткаў).

Асаблівасці наглядна праяўляюцца і ў анекдоце. Нават на памяці аднаго пакалення паспела змяніцца некалькі тэматычных цыклаў («армянскае радыё», анекдоты «пра звар'яцелых», «пра дыстрофікаў», «пра чукчаў», «пра Шцірліца», Зайца і Ваўка, Віні-Пуха і Пятачка і інш.); адны хутка знікаюць па прычынах культурных ці палітычных, другія здольныя праіснаваць адносна доўга.

У гарадскім песенным фальклоры выразна назіраюцца спецыфічныя формы пераемнасці. Тут найперш звяртае на сябе ўвагу выкарыстанне ў новым творы якога-небудзь устойлівага, шырока вядомага рытмічна-музычнага малюнка. Так, у архіве ВНЛ БФ БДУ захоўваецца мноства пераробак і афіцыйных савецкіх песень («Па ваеннай дарозе…», Гімн Савецкага Саюза, «Ляцяць пералётныя птушкі…»), і старых балад і рамансаў (тыпу «Маруся атравілась»).

Такім чынам, сутнаснымі рысамі сацыядынамікі сучаснага гарадскога фальклору з'яўляюцца:

1) актыўнае бытаванне у сродках масавай інфармацыі і камунікацыі, перш за ўсё ў Інтэрнэце;

2) наяўнасць «непранікальных», «адасобленых» традыцый (падзеленасць у адпаведнасці з узроставым, прафесійным, сацыяльным і інш. расслаеннем грамадства);

3) існаванне ў дзвюх формах маўленчых клішэ – вуснай і пісьмовай – пераважна на рускай мове.

Даследаванне ажыццяўляецца пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў (код праекта Г08М-070).

ЛІТАРАТУРА

1. *Андреев Н. П.* Проблема истории фольклора // Советская этнография. М., 1934. № 3. С. 28–45.

2. *Кабашнікаў К. П.* Беларуска-рускія фальклорныя сувязі. Мн., 1988.

3. *Неклюдов С. Ю.* Фольклор современного города // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. М., 2003. С. 5–21.

4. *Соколов Б. М.* Поэзия деревни. Руководство для собирания произведений устной словесности. М., 1926.

5. *Флиер А. Я.* Культурология для культурологов: учеб. пос. М., 2000.

Валянціна Новак

РЭЧЫЎНЫ СВЕТ У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ БЕЛАРУСАЎ

Засяродзім увагу на міфалагічных уяўленнях, звязаных з прадметамі побыту, посудам, вопраткай і інш., і прааналізуем асобныя прадметныя атрыбуты ў кантэксце народных вераванняў, а таксама звернем увагу на семантыку і асаблівасці сімвалічнай знакавасці кожнага з іх у абрадавай практыцы беларусаў. Прадставім асобныя фрагменты традыцыйнай народнай культуры, звязаныя з соллю, хлебам, іголкай, гаршком, шапкай.

З **соллю** звязаны шматлікія міфалагічныя ўяўленні. «Соль у рытуальных кантэкстах ужывалася з хлебам, часта яны разглядаліся як адзінае цэлае: клішэ «хлеб-соль» наогул выкарыстоўвалася для абазначэння ежы і пачастунку. Як сведчаць этнографы, беларусы заўсёды трымалі на стале хлеб і драбінку солі» [1, *477*].

«Рассыпанне» солі сімвалічна асэнсоўвалася як негатыўны факт: лічылася, што гэта можа азмрочыць добрыя адносіны паміж людзьмі. У сувязі з гэтым асцерагаліся падобных маніпуляцый з названым рэчывам:

«*Нельзя рассыпаць соль – паругаешся з кем-небудзь*» [*7]; «*Еслі рассыпаецца соль, то ў хаце будзе сварка*» [*13].

Жыхары в. Літвінавічы Кармянскага раёна лічылі, што «*соль не трэба даваць з дому, бо, гавораць, што дома будзе вялікая сварка, таксама могуць навесці порчу*» [*2].

Каб не дапусціць сваркі ў тым выпадку, калі рассыпалася соль, трэба было, зыходзячы з народных вераванняў, яе «*адразу паліць вадой*» [*2], «*узяць трошкі рассыпанай солі і перакінуць праз левае плячо, і ўсё павінна быць добра*» [*23].

У в. Хізаў Кармянскага раёна вышэйпрыведзенае павер'е дапаўнялася яшчэ і тым, што пазыку солі звязвалі не толькі з дрэнным жыццём, але і з адсутнасцю грошай: «*А яшчэ гавораць, калі пазычаць соль, то не будзе грошай*» [*13].

Жыхары Добрушчыны перакананы, што «*соль дарам нікому не даюць, бо паругаюцца паміж сабой*» [*10].

Магічнае значэнне солі як важнага прадметнага атрыбута ў рытуалах вылячэння людзей ад спалоху пацвярджаецца сведчаннямі інфарматараў з розных рэгіёнаў Беларусі: «*Бабкі-шаптухі іспользуют соль, калі адшэптваюць*» «*іспугі*» [*7].

Соль выкарыстоўвалі ў сітуацыях, калі трэба было пазбавіць сябе ад уплыву чалавека з «паганымі помысламі»: «*трэба ўслед яму сыпнуць горстку солі, каб усё паганае з імі пайшло*» [*19].

Хлеб як прадметны атрыбут і як вобраз даволі часта выкарыстоўваецца ў абрадавай практыцы беларусаў і ў розных фальклорных жанрах. Нездарма «як найбольш сакралізаваны від ежы, сімвал дабрабыту, шчасця, дастатку, «як Дар Божы» хлаб з'яўляецца ўвасабленнем чалавечай (калектыўнай і персанальнай долі, карыстаецца асаблівай пашанай і выклікае амаль рэлігійнае стаўленне)» [1, *532*]. Невыпадкова пра хлеб, лічылі ў народзе, «*не нада дажа думаць плахога. Як пачынаеш рэзаць, дак нада перахрысціцца*» [*9].

Забарона «рэзаць хлеб» вынікае з рэлігійных уяўленняў аб тым, што гэта грэх, бо «*нада хлеб ламаць, бо і Ісус сказаў, каб так было. Ён разламаў хлеб у чысты чацвер і даў людзям*» [*9]. Вялікім грахом лічыцца і выкідванне хлеба: «*Выбрасываць хлеб – вялікі грэх, нада яго скаціне лепш аддаць*» [*4].

Хлеб выкарыстоўвалі ў калядных варожбах: «*На хлебе ж і гадаюць. Дзеўкі ложаць кускі хлеба: чыйго сабака хутчэй схваціць – тая і замуж хутчэй выйдзя*» [*4]. З дапамогай хлеба імкнуліся вызначыць, якім будзе сямейны лёс: «*Калі кусаеш з двух кускоў хлеб, то будзе два мужыкі*» [*20].

Гаршчок – адзін з тых прадметаў побыту, які выкарыстоўваецца ў шматлікіх абрадах, рэпрэзентуючы пры гэтым сабой чалавека – яго галаву і чэрава, а таксама дом рэальны, зямны і дом – дамавіну апошнюю [1, *116*].

На вялікі жаль, у беларускім энцыклапедычным выданні па міфалогіі адсутнічаюць сучасныя запісы звестак пра гаршчок. Таму прапанаваныя даследчыцай Т. Валодзінай меркаванні адносна яго семантыкі патрабуюць пашырэння базы фактычных дадзеных. Экспедыцыйныя палявыя запісы – надзейная крыніца сведчанняў на карысць розных магічных характарыстык, якія надаваліся гэтаму прадметнаму атрыбуту, што займаў належнае месца ў рытуальных практыках беларусаў. Напрыклад, з магічнай сілай чарапкоў ад разбітага гаршка звязвалі ўплыў на дзетанараджэнне: «*Гаршчок з кашай разбіваюць на хрэсьбінах. Чарапкі кладуць на галавы маладым замужнім жанчынам, каб у іх былі здаровыя дзеці*» [*1]. Прынцыпам сімільнай магіі абумоўлены той факт, што «*даюць патрымаць чарапкі ў зубах тым, хто жадае мець здаровыя зубы*» [*1]. Выкарыстоўвалі гаршчок у рытуалах вылячэння хваробы «залатнік»: «*яго (гаршчок) ставілі на тое месца, дзе баліць*» [*6].

Важнае месца адводзілася менавіта гаршку, калі вырашалася пытанне пошуку месца для будаўніцтва дома: «*Гаршчок выкарыстоўвалі пры будове дамоў ці калі шукалі ваду. Яго ставілі на тое месца, дзе збіраліся строіць дом. Калі раса была на гаршку, то, значыць, вада блізка і дом тут строіць нельзя. Калі ж гаршчок быў сухі, то можна будаваць дом*» [*1].

Спектр міфалагічных уяўленняў, звязаных з **грэбнем,** не такі шырокі. Паводле палявых матэрыялаў, зафіксаваных на тэрыторыі Гомельшчыны, нельга дапускаць наступных маніпуляцый з грэбнем: «*нельзя грэбень браць у рот, бо будзе слюнявы рот*» [*11]; «*нільзя на стол лажыць, а то вошы заядуць*» [*4]. Імкнуліся захоўваць грэбень, «*у нейкія месцы ад другіх вачэй, каб галава не балела*» [*12]. Грэбень, лічылася, валодае апатрапейнымі асаблівасцямі. Яго невыпадкова кладуць у труну, «*калі чалавек насіў яго пры жыцці. Кажуць, што ён можа спатрэбіцца на тым свеце*» [*8]. Забарона перадаваць свой грэбень чужым людзям была абумоўлена тым, што яго «*раней насілі на галаве, каб ніхто іншы яго не ўзяў*» [*17].

Грэбень – важны прадметны атрыбут у варожбах: «*Грэбень дзяўчаты выкарыстоваюць у гаданнях, каб убачыць свайго сужанага. Кладучыся спаць, дзяўчаты кладуць пад падушку грэбень і палаценца і гаворацъ: «Сужаны, ражаны, прыхадзі да мяне, умой і прычашы». Той, хто сасніцца, той і будзе сужаным*» [*21]. Грэбень з'яўляўся неад'емным атрыбутам дзявочай прыгажосці. Як засведчыла Надзея Мікалаеўна Сцепанькова, 1956 г.н., з в. Хізаў Кармянскага раёна, «грэбень у касе – дзяўчына ў красе».

Матыў прычэсвання валасоў мае несумненную шлюбную скіраванасць. «У міфалагічным успрыманні часальны грэбень выступае як сакральная прылада, з дапамогай якой з хаатычнага неапрацаванага лёну ствараўся арганізаваны пачатак – валакно. Гэтак жа прычэсванне чалавекам сваіх валасоў сімвалізавала пераход да культуры соцыуму.

Адсюль набыццё грэбнем якасцяў прадмета-медыятара паміж прыродным і культурным і выкарыстанне яго ў варожбах і магічных рытуалах кантакту з нечысцю» [1, *127–128*].

Шматлікія міфалагічныя ўяўленні звязаны з **іголкай**, «згадкі пра якую выяўляюць сувязь яе з ідэяй руху і адпаведна з матывам кантакту з тым светам. Іголка ўваходзіла ў склад пасагу, што, акрамя ўтылітарных намераў, звязвала яе з ідэяй паспяховага стварэння, «сшывання» новай сям'і» [1, *203*].

У в. Запясочча Жыткавіцкага раёна, калі «хацелі нашкодзіць маладой, то непрыкметна «*затыкалі іголку ў падушку, адзіяла. У адной жанчыны з-за гэтага не было дваццаць год дзяцей*» [*19]; «*Каб што-небудзь плахое здзелаць, кідаюць таму чалавеку іголку пад парог, пад самыя дзверы*» [*4]. З другога боку, лічылі, што іголка – абярэг: «*Іголку мужчыну ў шапку хаваюць, каб не было прыстрэку*» [*4]. «*Над дзвярамі пры ўваходзе ў хату трэба ўтыркнуць іголку, каб нехарошыя людзі плахога не зрабілі гаспадарам хаты*» [*15], «*самі іголку ў дзверы ўтыкалі, счыталі, што ніхто плахі і злы ў хату зайсці не зможа*» [*3].

Існаваў шэраг рэгламентацый адносна дзеянняў з іголкай. Напрыклад, асцерагаліся пазычаць іголку без ніткі, бо лічылі, што «*будзе ў хаце сварка*» [*12]. Асцерагаліся дзе-небудзь пакідаць іголкі, бо лічылі, што гэта менавіта той прадмет, з дапамогай якога можна «*лёгка порчу навесці, калі ведзьма ўкрадзе іголку, то нашэпча, а патом вярне і падкіне ў хату ці ваткне куда. Тады хазяева балеюць сільна, ругаюцца, хазяйства не ладзіцца*» [*3]. Не дапускалася шыццё ў святочныя дні, бо меркавалі, што «*на тым свеце прышыюць і будзеш вісець*» [*3]. Забаранялася зашываць што-небудзь на сабе, бо «*можаш розум зашыць*» [*3].

Паводле народных вераванняў жыхароў Рэчыцкага раёна, калі аддаць каму-небудзь іголку з хаты, то будзеш хварэць: «*Ні нада іголку з дому даваць, бо будзеш тады балець, і, як кажуць у народзе, калючкі войстрыя будуць калоць у плечы*» [*6]. Але ж калі так адбылося, то імкнуліся ўкалоць іголкай таго чалавека, у каго пазычалі, каб пазбегнуць чакаемай шкоды. Паўсюдна распаўсюджанымі з'яўляюцца ўяўленні, звязаныя з забаронай «*шыць на сабе, бо розум зашыеш*» [*13].

Іголку як прадметны атрыбут, які меў сімвалічныя суадносіны з ідэяй шлюбу, выкарыстоўвалі ў рытуалах умацавання сям'і: «*Еслі новою голкою пошыць наволочку на подушку, а потом гэтою ж голкою прышываць гузікі мужыку, то вон нікагда з другімі гуляць ня будзя*» [*12]. Калі дзяўчына хацела прываражыць да сябе свайго каханага, то выкарыстоўвалі іголку: «*замову чытала на іголку, шыла што-небудзь, а патом яму дарыла*» [*3].

Семіятычны статус **шапкі** падкрэслівалі многія даследчыкі, выкарыстоўваючы ў якасці аргументаў шматлікія прыкметы і павер'і «*Надзетая шапка вылучае, фіксуе нутраную, замкнёную, абмежаваную*

прастору і гарантуе ахову ад небяспекі з боку наваколля. Адсюль апатрапеічныя рысы галаўнога ўбору» [1, *563*].

Сярод найбольш распаўсюджаных на Гомельшчыне павер'яў, звязаных з шапкай, вылучаюцца найперш тыя, згодна з якімі забаранялася класці яе на стол, бо, лічылі, што «*галава забаліць*» [*11]. Апошняе звязвалі з неабходнасцю купляць на рынку толькі тую шапку, якая спадабаецца самому пакупніку: «*Калі пакупаеш на базары шапку, не трэба слухаць прадаўца ў тым сэнсе, што мераць трэба тую шапку, якая падабаецца, а не тую, што дае сам прадавец. Галава балець будзе*» [*11].

Як бачым, рэчыўныя аб'екты з'яўляюцца матэрыяльнымі адлюстраваннямі сваіх сімвалічных уласцівасцей. Вышэйпрыведзеныя фактычныя матэрыялы, звязаныя з рэчыўным светам, і іх асэнсаванне з'яўляюцца яскравым сведчаннем праявы багацця міфалагічных уяўленняў беларусаў.

ЗАЎВАГА

*У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Ф. Скарыны.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

*1. Балянкова А. С., 1917 г. н., в. Скепня Жлобінскага раёна.

*2. Балотнікава Галіна Пятроўна, 1928 г. н., в. Літвінавічы Кармянскага раёна.

*3. Бажкова М. А., 1936 г. н., в. Краснае Гомельскага раёна.

*4. Века Вольга Мікалаеўна, 1927 г. н., в. Сырод Калінкавіцкага раёна.

*5. Восіпава Марыя Пятроўна, 1936 г. н., в. Збароў Рагачоўскага раёна.

*6. Елісеева Ганна Нікіфараўна, 1939 г. н., ў в. Ведрыч Рэчыцкага раёна.

*7. Елавая Наталля Васільеўна, 1964 г.н., в. Будзішча Чачэрскага раёна;

*8. Кілянкова Г. Н., 1917 г. н., в. Скепня Жлобінскага раёна.

*9. Ком Марыя Гардзееўна, 1933 г. н., в. Сырод Калінкавіцкага раёна.

*10. Касцюкова Яўгенія Аляксандраўна, 1939 г. н., в. Бярозкі Добрушскага раёна.

*11. Лапіцкая Ала Уладзіміраўна, 1932 г. н., в. Лапічы Буда-Кашалёўскага раёна.

*12. Марозава Вольга Пятроўна, 1929 г. н., в. Пабядзіцель Лоеўскага раёна.

*13. Міцкевіч Марыя Іванаўна, 1925 г. н., г. Гомель.

*14. Матвейчыкава Марыя Іванаўна, 1929 г. н., в. Хізаў Кармянскага раёна.

*15. Маеўская Марыя Пятроўна, 1929 г. н., в. Хізаў Кармянскага раёна.

*16. Масленчанка Юлія Раманаўна, 1935 г. н., в. Баршчоўка Лоеўскага раёна.

*17. Піляк Тамара Іванаўна, 1940 г. н., в. Дублін Баргінскага раёна.

*18. Русая Мелаха Іванаўна, 1915 г. н., в. Запясочча Жыткавіцкага раёна.

*19. Рыбіцкі Пётр Іванавіч, 1931 г. н., в. Сідаравічы Чачэрскага раёна.

*20. Сафонава Ніна Васільеўна, 1934 г. н., в. Бярозкі Добрушскага раёна.

*21. Сцепанькова Надзея Мікалаеўна, 1956 г. н., в. Хізаў Кармянскага раёна.

*22. Якубовіч Аляксандра Іванаўна, 1936 г. н., в. Вулька-2 Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці.

*23. Яцкова Ганна Міхайлаўна, 1939 г. н., в. Даўгалессе Гомельскага раёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / рэд. С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд; дап. Мн., 2006.

Пятро Цалка

ВЕЛІКОДНАЯ АБРАДНАСЦЬ ВЁСКІ СІМАНІЧЫ ЛЕЛЬЧЫЦКАГА РАЁНА

Велікодная абраднасць в. Сіманічы не так адметная, як тыпалагічна падобная на абраднасць у іншых вёсках Гомельшчыны, што, безумоўна, залежыць ад агульнай скіраванасці язычніцкага Вялікадня і хрысціянскай Пасхі, сінтэза іх элементаў і семантычнай трансфармацыі атрыбутаў, у прыватнасці чырвонага яйка, якое, з аднаго боку, апелюе да язычніцкай першакрыніцы, а з другога – да новай ідэалагемы, звязанай з хрысціянскім міфам.

Наогул Вялікдзень лічыцца адным з самых значных і ўрачыстых народных святаў, згодна з меркаваннем даследчыкаў, яно адзначалася старажытнымі славянамі ў гонар сонца, абуджэння прыроды, пачатку гаспадарчых работ. Да гэтага свята, як і раней, вельмі старанна рыхтуюцца. Сведчаннем таму з’яўляецца перадвелікодны тыдзень. Паводле містэрыі ўваскрэсення ўкрыжаванага Хрыста, увесь тыдзень перад Вялікаднем

прысвечаны пэўным дзеям, якія здарыліся з Ісусам Хрыстом у гэтыя дні. Як язычніцкае свята Вялікдзень скіроўвае ўвагу на надыход вясны, прабуджэнне прыроды ад зімовага сну і з сялянскія клопатамі па гаспадарцы. Да сённяшняга часу актыўна бытуюць шматлікія прыкметы, павер'і, прымхі і забабоны дахрысціянскага і пасляхрысціянскага паходжання.

Перадвелікодны тыдзень пачынаецца з Вербнай нядзелі, або Вербніцы. У цэнтры абрадаў святочнага дня асвечаная ў царкве вярба. «*Недзеля перад велікаднем называласа Страсна нядзеля. Яна начыналаса з Вербного васкрасення. У Вербнэ васкрасенне хадзілі ў цэркаў і свяцілі вербу*» [*2]. Галінкам вярбы надавалі магічнае значэнне: «*Ету вербу, шо прыносілі, вешалі за абразы, яна ахраняла хату ад нечысці. Ешчэ ету вербу хранілі да Юр'я і выганялі ёю кароў на пашу. Етай галінаю вярбу, ек прыходзілі з цэркву, трэба було абсвістаць усіх у сям'е са словамі*:

Верба б'е, не я б'ю.
Велікдзень за тыжджэнь.
Будзь здаровы, ек вада,
Будзь багат,ы ек зямля.
Краснэ яечко ужэ недалечко.

Так рабілі, коб усе ў сям'е булі здаровуе, а яшчэ так абсвіствалі ўсю худобу ў хазяйстві» [*2]. «*Асвечаным галінкам вярбы, як грамнічным свечкам …, потым увесь год надавалася магічнае значэнне*» [1].

На працягу перадвелікоднага тыдня сяляне рыхтаваліся да вялікага свята. Як сведчаць зробленыя намі запісы, у свядомасці вяскоўцаў кожны дзень тыдня атрымліваў сваеасаблівае асэнсаванне. Пачынаючы з панядзелка, у царкве адбывалася багаслужэнне, а з серады пачыналіся так званыя «смутныя» дні: «*У сераду, чацвер, пятніцу і суботу ніхто «добры дзень» не дае, бо Ісуса Хрыста на мучэнне ўзялі*» [*2].

Наступны дзень перадвелікоднага тыдня – Чысты чацвер – звязаны са старажытным звычаем ачышчэння перад надыходам «вялікіх дзён», калі святло перамагае цемру, дзень становіцца даўжэйшы за ноч, пачынаюцца вясеннія палявыя работы. Чацвер перадвелікоднага тыдня насычаны рознымі абрадавымі дзеяннямі : «*У Чысты чацвер да сонца трэба ўстаць і ўмуцца, воду ў рэчку трэба вуліць, шоб хвароба ўся змуласа. І трэба казаць:*

– Вада ідзе за вадою,
Лаза ідзе за лазою,
А мая хвароба за вадою.

Потым, тожэ да ўсхода, трэба абмесці сваю хату вокруг, шоб погонь ніяка, вужэ ніякія ў двор не лезлі.

Яшчэ трэба було вубраць попел з печы, а тым попелам вусень пасыпаць, ну ек нападзе на капусту.

Абязацельно ў чацвер у хатах прыбіралі, учышчвалі ўсе, вумувалі і саміе муліса, каб змуць з сябе усю гразь, грахі, якіе назбіраліса» [*2].

«*У Чысты чацвер абметалі хату, хрэшчыкі на вуглах рысавалі ад нечысці ўсякае*» [*2].

У Чысты чацвер пасля вячэры, згодна з паведамленнем Валянціны Куціс (1937), спявалі песню:

У чысты чацвер по вечэры
Пойшоў Господ повечэры,
Пойшоў Господ жабруючы,
Сваіх людзей спрабуючы.
Ішоў Господ дорогою
Зустрэў дзеўку ж і з водою.
– Ой, дай, дзеўко ж, воды піці,
Густу смагу утоліці.
– Моя вода ж нечыстая,
З трох явороў накапона,
Жоўтым лістом наподана.
– Ты сама, дзеўко, нечыстая,
По ўсёй водзе прочыстоя.
Дзевяць сыноў спородзіла,
Усе ж у крыніцы ж потопіла.

Та дзеўчына Бога ж узнала,
Перэд Богом крыжэм упала.
– Постой, дзеўко ж, не лекайса,
Ідзі да цэркву ж споведайса,
Грахі свае прызнаваць.
Стала дзеўка споведацца,
Стало цело рассыпацца.
Стала дзеўка прычэшчацца,
Стала вона ж россыпацца.
Прылецело дзевець янголоў,
Селі, упалі ж на аўтары,
Дый песеньку ж заспевалі.
Трэба цело ж пудобраці,
Братцы, цело пудобраці –
Ето ж наша родна маць.
Як нам, мамко, похрышчэнье,
Таке тобе ж пограбенье.
Яке нам мамко пехованне,
Таке ж табе прыбіранне.

Інфармант адзначыла: «*Ету песню не спявалі абы-калі на ўсю голаву, а ек малітву ў Чысты чацвер спявалі*».

Варта адзначыць, што дадзеная велікодная псальма, перанятая калісьці ад вандроўных спевакоў, усім сваім ладам сведчыць аб працяглым працэсе асіміляцыі пад уплывам фальклорнай песеннай культуры. Нашы продкі-земляробы прысвячалі велікодныя святкаванні сонцу, яго цудадзейнаму, жыватворнаму цяплу. Менавіта таму да сённяшніх дзён захаваўся звычай запальваць у велікодную ноч вогнішча, якое мела і старажытную ачышчальную функцыю, і новую маральна-этычную: «*Усягда абезацельно запальвалі агонь на дварэ, смецце там яке, але шоб усягда на дварэ шоб шо-то гарэло*» [*2]. «*У Чысты чацвер клалі агонь. Бог ходзіць до огня грэецца. Бог ходзіць па людзях, праверае, як яго хто прыме, Господа Бога. Он жэ ж не ідзе Богом, а ідзе старцэм. У Чысты чацвер павечэралі і тры дня, акром воды, нічога не едзяць до того ек не посвецяць паску, ето коб у суботу посповедацца*» [*3].

Пятніца – асабліва важны дзень для хрысціян: «*У Вяліку п'ятніцу шчырым пастом посцяць*» [*2], выказваючы тым самым сваё спачуванне збавіцелю.

Субота – заключны дзень падрыхтоўкі да свята: «*У суботу ўжэ зранку пірагоў напячуць, яец накрасяць красненькіх, абычно цыбульнікам, красяць багато, шоб на ўсю сем'ю хваціло. Гатоўляць есці, трэба шоб на Вялікдзень ўсяго хватало на стале. Ето ўсе до абеда рабілі, а з абеда ўжэ збіраліса і ішлі ў цэркаў «Хрыста будзіць» на ўсяночну. Под ранок ужэ бацюшко посвеціць паску і ўсе расходзіліса дадому. Неслі з сабою свечку запалену дадому і дома ўжэ над дзвярамі етай свечкаю храсты рабілі, ето коб гром у хату не папаў*» [*3].

Раніцай на Вялікдзень хадзілі назіраць за «ігрой» сонца. «*На Вялікдзень рано-раненько сонцэ гуляе ўсякімі палоскамі, агеньчыкамі ўсякімі разліваецца і сіненькім, і жоўценькім, і зелёненькім, ну ўсякімі якімі хочэш*» [*2].

Вельмі важным момантам лічыцца велікодны сняданак. Асвечаная ў царкве ежа надзялялася незвычайнымі, магічнымі ўласцівасцямі: «*От ужэ ранкам абезацельно ўся сям'я збіраласа снедаць. Першай трэба было папробаваць паску, яку прынеслі з цэрквы, а патом ужэ ўсе астатне елі. Першу шкарынку з свечанаго пірага аддавалі карові, коб не хварэла. Сядалі на Паску снедаць, то еслі вупіў ото адзін раз, то больш не трэба піць вады, бо як пойдзеш у лес, напрымер, будзеш часто хацець піць. Свечану каралюшчу з яйца трэба з'есці, шоб ніяка погань не ўкусіла і як у лес пойдзеш не бачыў яе. Каралюшчу ў боразну кідають, шоб добрэ расло ўсе на полі*» [*2]. «*Вельмі распаўсюджаным было і застаецца рытуальнае біццё велікодных яек. Пераможца лічыцца той, у каго аказваецца больш моцнае яйка…*» [2, *38*]. «*На Паску ўсегда ў біткі гулялі, ек мацак пападзе, та ўжэ столькі іх наб'еш, поўные карманы наложыш*» [*2]. Вялікдзень – гэта свята, якое а'бядноўвала разам усю сям'ю: «*От ужэ ранкам абезацельно ўся сям'я збіраласа снедаць*» [*2]. «*На Вялікдзень рано поснедаймо, бяром пірага, яец, валачобнэ называлосо, і ішлі да сваіх бацькоў у госці*» [*2].

Вялікае значэнне надавалася і гульням, прысвечаным надыходу вясны. У гэты час вадзілі карагоды, спяваліся песні на тэмы абуджэння прыроды, пачатку пасяўнога перыяду, кахання і д. п.

«*Тые разы му ўходзім на вуліцу, на пагон, бэромоса за рукі ўкруг і ходзім карагоды водзім, песні спеваем:*

Ой, гуляйце, дзеўкі,
Не церайце сілкі,
Ой, рано-рано,
Не церайце ж сілкі.

Ужо ж не знаеце,
Шо ж которой будзе,
Ой, рано-рано,
Шо которой будзе.

Увосень замуж пойдзе,
Ой, рано-рано,

Увосень замуж пойдзе.

Которы муж добры –
На вуліцу ж вуйдзе,
Ой, рано-рано,
На вуліцу ж вуйдзе.

Которы поганы –
На край ворот постаіць,
Ой, рано-рано,
Край ворот постоіць.

Край ворот постоіць
Да ў шчэрбінку погледзіць,
Ой, рано-рано,
Да ў шчэрбінку погледзіць.

Да ў шчэрбінку погледзіць,
Дай сільно заплачэ,
Ой, рано-рано,
Дай сільно заплачэ.

Дай сільно заплачэ,
Дай у хату ж пойдзе,
Ой, рано-рано,
Дай у хату пойдзе» [*3].

***

Ой, посею конопелюшку
На вусокой горы,
Ой, лелюшкі, на вусокой горы.

Ох, росці ж, росці, конопелюшко,
На вусокой горы,
Ой, лелюшкі, на вусокой горы.

Ох, з вершэчку конопелюшку
Оробейкі спелі,
Ой, лелюшкі, оробейкі спелі.

Посерэдзіні конопелюшку
Да бура зламіла,
Ой, лелюшкі, да бура зломіла.

Ой, з-под нізу конопелюшку
Да вода ж пудмула,
Ой, лелюшкі, да вода ж пудмула.

Да козаў, козаў
Да мой бацюхно,
Шо й за пана отдась.
Ой, лелюшку, шо й за пана отдась.

А цяперока да мой родненькі
За Колечку отдаў,
Ой, лелюшку, да за Колечку отдаў [*1].

Засяродзім ўвагу і на хрысціянскіх кампанентах, якія арганічна спалучаюцца і выяўляюцца як у абрадах, так і ў песнях.

У адпаведнасці з хрысціянскімі ўяўленнямі, гэтае свята звязана з цудадзейным уваскрэсеннем Ісуса Хрыста. Біблейская легенда, якую нам прыгадала Валянціна Мікалаеўна Куціс, з'яўляецца яскравым сведчаннем сувязі гэтага свята з хрысціянскай традыцыяй:

«*У Ісуса Хрыста было дзвенаццаць вучэнікоў. У панядзелак, прыйшоў ён з імі на гару таку, маліцца. Сказаў:*

– Ву тут пабудзьце, посядзеце, а я пойду помолюса.

Он помоліўса да прыйшоў, аж оны спалі, а вон і кажэ:

– От бачыце, які ву не церпячые, я ж прасіў, каб ву памаліліс і мяне подождалі.

Ну, обратно он пашоў на гору моліцца. Прыйшоў, а оны спяць. Ісус ім і кажэ:

– Ву ж не знаеце, шо мене будуць браць зарэ на муку. Мене ўб'юць і ў трэйці дзень я васкрэсну.

А воны самі сабе дый думаюць, як ето яго ўб'юць, а вон васкрэсне. А Ісус кажэ:

– Я ж знаю шо ву думаеце. Вы не верыце мне, які ву маловерные.

А Петро кажэ:

– Госпадзі, я веру табе, куда б ты не пашоў, буду я з табою.

А Ісус Хрыстос і кажэ:

– Не, ты лукавіш.

– Не, Госпадзі, я з табою, толькі з табою.

– Петро, ты от мене отрэчэшса ў первуй дзень.

– Не, Госпадзі, не отрэчуса.

– І ў другі раз отрэчэсца, і ў трэці раз отрэчэсца, но заспявае певень і таўды ты поймеш, шо ты от мене отрокса.

У сераду Ісуса Хрыста велі на муку. Калі его велі к Пілату, то Петро ішоў ззаду. Его повелі, а ўсе осталіс, паклалі агонь на дварэ, там паселі да сядзяць. А подышла одна служанка ды кажэ:

– Еты чоловек ішоў за Ісусам Хрыстом, ён его учэнік.

А Петро кажэ:

– Не, я яго не знаю.

Дый сядзіць. Пудышла служанка другі раз і кажэ:

– Это той самы, шо шоў за Ісусом Хрыстом.

– Не, ето не я, мо нехто ішоў за ім і знае его, я яго знаць не знаю.

Падышла і трэйці раз:

– Нет, серодно ты шоў за Ісусом Хрыстом.

– Не, я не знаю его і знаць не хочу.

Аж певень заспеваў. І ён спомніў, шо Ісус Хрыстос казаў яму, шо ты отрачэсца от мене, а потым певень заспевае і ты здумаеш, шо я табе казаў. От той певень заспяваў і вон падумаў, шо ж я зрабіў, я отрокса от сваго учыцеля. Да горко заплакаў, дай пошоў з того двора. А ек Ісус Хрыстос

воскрэс – прасціў Пятра. Васкрэс і пайшоў дорогою і стрэў вучэнікоў, воны его не познаĺі. Фома сказаў:

– Хай пакажэ раны на руках.

І Ісус Хрыстос зноў сказаў:

– Якіе ву маловерные.

Но прасціў сваіх вучэнікоў, от так і му даўжны прашчаць усім» [*2].

Аналіз этнаграфічных запісаў, зафіксаваных у вёсцы Сіманічы Лельчыцкага раёна, дазваляе апісаць мясцовы велікодны абрадавы комплекс, які ўключае такія элементы, як фарбаванне яек, распальванне вогнішча, назіранні за гульнёй сонца, асвячэнне ў царкве яек і пасхі, гульня ў біткі, рытуальны сямейны сняданак, звычай хадзіць з «валачобным», выкананне велікодных песень.

Даследчыкі адзначаюць, шт хрысціянскія і язычніцкія элементы ў беларускай велікоднай абраднасці цесна перапляліся, існуюць, дапаўняючы адзін аднаго. Велікодная абраднасць захоўвае агульнаэтнічную аснову, але ў кожнай мясцовасці існуюць і адметныя лакальныя асаблівасці, якія выяўляюцца на ўзроўні структуры абраду, вербальнага суправаджэння, прыкмет і павер’яў.

ЗАЎВАГА

* 1. У артыкуле выкарыстаны запісы аўтара, зробленыя падчас уласнай фальклорнай экспедыцыі ў 2006–2007 гг.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

*1. Астаповіч Валянціна Дзмітрыеўна, 1942 г. н., в. Сіманічы Лельчыцкага раёна..

*2. Куціс Валянціна Мікалаеўна, 1937 г. н., в. Сіманічы Лельчыцкага раёна..

*3. Федаровіч Ніна Мікалаеўна, 1938 г. н., в. Сіманічы Лельчыцкага раёна..

ЛІТАРАТУРА

1. *Ліцьвінка В. Д*. Святы і абрады беларусаў. Мн., 1998.

2. *Коваль У. І., Новак. В. С*. Беларускія народныя святы і звычаі. Гомель, 1993.

Андрэй Давыдаў

МІФАЛОГІЯ ЖЫВЁЛЬНАГА І РАСЛІННАГА СВЕТУ ЖЫХАРОЎ ДОБРУШЧЫНЫ

Шматлікія міфалагічныя ўяўленні жыхароў Добрушчыны звязаны са свойскімі і дзікімі жывёламі. Гэта зразумела, бо без свойскай жывёлы чалавеку цяжка жыць, таму дбайны гаспадар яе даглядае і беражэ. Нездарма яшчэ нашы продкі казалі: «*Сам не даеш, а жывёле дай, бо яна нямая, не можа папрасіць*».

Свойская жывёла не мае душы, як чалавек, аднак, лічыцца, што яна думае і ўсё ведае, дарма, што не можа аб тым гаварыць. Паводле народных назіранняў, як жывёла ляжыць ды ўздыхае, то гэта яна так моліцца Богу. «Толькі раз на год у самую поўнач перад Калядамі жывёле дазволена гаварыць. Яна і гаворыць. Толькі той гаворкі чалавеку не можна слухаць, бо як учуе, дык памрэ» [1, *100*].

На тэрыторыі Добрушскага раена шырока бытуе павер’е аб тым, што калі збіраюцца уваходзіць у новую хату, то перш пускаюць туды кошку ці ката, каб «усе чары ўпалі на іх». Калі хата была зачаравана, то кот ці кошка больш не будуць тут жыць. Як сведчаць інфарматары: «*Калі ўваходзіш у новую хату, то абязацельна нада ўпусціць у яе ката ці кошку. Калі ў хаці ўсе добра, то ета кошка астаніцца там на нач і пераначуя. Тады і самім можна перабірацца, а калі хата ці праклята, ці шчэ шчо, то кошка адтуль вібягіць. Тады нада зваць папа, каб свяціў. А шчэ знаю тое, шчо ў якім вугле кошка спаць ляжа, то там і караваць нада станавіць. Ета ўжэ точна!*» [*2].

Што ж тычыцца такой свойскай жывёлы, як конь, то нам удалося таксама запісаць сціплыя, але вельмі цікавыя звесткі. Конь заўсёды быў верным і надзейным памочнікам беларуса. Лічылася, быццам коні наперад ведаюць, што будзе, толькі не могуць сказаць аб гэтым свайму гаспадару. Яны даюць зразумець тым ці іншым спосабам, толькі трэба здагадацца, што маецца на ўвазе. Часам коні ў дарозе стануць як укапаныя – і ні з месца. Гэта яны бачаць, што ім дарогу заступіў нядобры Дух. Конь, як лічаць у народзе, прыносіць дабрабыт. Хто любіць хадзіць па той сцежцы, па якой бяжыць конь, той заўжды ўсё на сваім шляху дастане, да ўсяго дабярэцца. У в. Баршчоўка Добрушскага раёна нам пашчасціла запісаць вельмі цікавыя звесткі ад Пелагеі Ігнатаўны Цікаевай: «*Ета було даўно. Вот ішоў па зямле Бог, перадзеты ў простага дзядка. І ішоў ён па дарозе да якой та дзярэўні, аж бача, што збоку пасецца вол і конь. І вот падходзя ён да каня і гавора:* «*Падвязі ты міне да дзярэўні, а то мне цяжало іці*». *А конь і атвячае:* «*Ты шчо ета! Бачыш, шчо некалі мне! Шчас хазяін мой прыдзя і запражэ міне араць. Дак мне пад’есці нада!*» *А Бог нічога не атвеціў яму і падышоў да вала:* «*Вол, падвязі ты хоць міне да дзярэўні*». *Вол атвячае:* «*Паедзем, мне спяшыць некуды да і наесца шчэ ўспею!*» *Дак Бог тады і сказаў пра каня:* «*Шчо б ты ўсю жысць сваю еў і наесца не мог нікагда, а хватаў траву як*

сабака мяса! От як!» *Вот паетаму шчас конь нікагда і не наядаіцца, а вол паесць сабе трохі, ляжа ды ляжыць*» [*5].

Калі гаварыць аб уяўленнях пра дзікіх жывёл, то аб іх распавядалася ў шматлікіх вераваннях і былічках. На тэрыторыі Добрушскага раёна нам удалося сабраць асобныя міфалагічныя аповеды. Інфарматары з в. Баршчоўка распавялі нам аб тым, адкуль узяўся крот: «*Чула я такую гісторыю. Адзін чалавек любіў очэнь капаць зямлю. А было ета даўно,тады шчэ Бог па зямле хадзіў. І вот еты чалавек так уўлёкся сваёй работай, шчо не замячаў ні днога дня. Капаў ікапаў: то гарод, то шчэ шчо такое. Дажэ ў празднікі капаў. І вот не панравілася ета Богу, шчо не пачытае ён празднікаў і здзелаў яго Бог кратом*» [*1].

Паходжанне мышэй жыхары Добрушчыны звязваюць з праяўленнямі кары Божай, якую Бог наслаў на грэшных людзей: «*Мішы ё ў тых людзей, хто грэша. Сколькі ў хаце грахоў столькі ў хаце мішэй. Гэта наказанне ад Бога, за тое,шчо мі грэшым усюдых*» [*1]. Жыхарам в. Дзям’янкі Добрушскага раёна вядома паходжанне такой дзікай жывёлы, як мядведзь. Ніна Агееўна Смалякова расказала нам наступнае: «*Мядведзь – ета раньшэ быў чалавек, які очэнь любіў мёд. Ён лазіў увіздзе і краў еты мёд і ў людзей у вуллях, і ў дуплах. І вот Бог пабачыў ета, што ніхарашо ён дзелая і ператварыў яго ў мядведзя. І слова ета ж такое* «*мёд*» *і ведзь ета значыць ведае, дзе мёд*» [*4].

Нам ўдалося запісаць шмат міфалагічных аповедаў пра расліны. Вядома, што важнейшым аспектам міфалогіі дрэва з’яўляецца яго сувязь з чалавекам. У шматлікіх абрадах дрэва выступае як сімвалічная замена чалавека. У шэрагу павер’яў дрэва паўстае перад намі як міфалагічная праекцыя Сусвету.

Паводле трапнага выказвання даследчыка А. Шамака, «ў абрадах у гонар багоў выкарыстоўваліся добрыя расліны. Гэта вярба, бяроза, клён, ліпа. Імі ж упрыгожваюць дамы. На сядзібе вельмі добра садзіць бярозу або клен – яны прыносяць людзям шчасце» [1, *161*]. На карысць гэтага прывядзем наступныя звесткі, запісаныя ў вёсках Добрушчыны. Так, жыхары в. Баршчоўка верылі, што бяроза і клён гэта добрыя дрэвы: «Знаю, шчо бярозку і клянок усягда лі двароў садзілі. Ад іх ніякага ўрэду німа. Ета харошыя дзярэўя» [*1]. Інфарматары з в. Дзям’янкі прыпісвалі бярозе лекавыя здольнасці: «*Бярозай очэнь харашо кожу лячыць. Вот у бані бярозавы венік папрыкладуй к тому месту, дзе чыры і яныпройдуць. Кожны зуд снімая бяроза. Ета очэнь харошае дзерава*» [*3]. Шмат мясцовых павер’яў звязана з вярбой: «*Верба – ета тожа харошае дзерава. Ветачкі вербі мі ў цэркві свяцілі на вербнае скрысенне, а патом білі адзін днога і прыгаворвалі:*

Не я б’ю – вярба б’е
Бі вербалоз аж да самых слёз,
Бі, пабівай,усю хваробу віганяй!
Хвароба – ў лес , у падмосце,
А здароўечка – ў косці.
Будзь здарові як вада,

І багаты як зямля!

Скаціну на поле віганялі ёй,вербай етай» [*1].

Як лічаць жыхары в. Дзям'янкі, такія дрэвы, як дуб, рабіна, асіна лічыліся дрэннымі, аб чым сведчаць сучасныя запісы: «*Знаю тое, што дуб, рабіна і асіна ета плахія дзярэўя. Пачаму? Магу атвеціць. Етыя дзярэўя нільзя садзіць ля двара. Еслі пасадзіш дуб і ён прыміцца, то ты скора умрэш, а еслі засохня – будзеш доўга жыць. Дуб забірае сілу ў чалавека. Асіну нільзя садзіць, патаму што на ёй Іюда павесіўся. Ета проклятае дзерава. А рабіну тожа нільзя садзіць, патаму што можа быць смерць у дварэ. Ета калісь даўно свякруха пракляла сваю нявестку і прыўраціла яе ў рабіну*» [*4].

Кожнаму дрэву людзі прыпісвалі адпаведную ўласцівасць: здольнасць альбо добра ўздзейнічаць на чалавека, альбо наадварот – шкодзіць яму.

СПІС ІНФАРМАНТАЎ

*1. Грудавенка Валянціна Гаўрылаўна, 1930 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна.

*2. Лысенка Хадора Ільёўна, 1912 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна.

*3. Рыжкова Любоў Іванаўна, 1941 г. н., в. Дзям'янкі Добрушскага раёна.

*4. Смалякова Ніна Агееўна, 1930 г. н., в. Дзям'янкі Добрушскага раёна.

*5. Цікаева Пелагея Ігнатаўна, 1923 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна.

ЛІТАРАТУРА

1. Шамак А. А. Міфалогія Старажытнай Беларусі. Мн., 2004.

Раздзел 7

МАТЭРЫЯЛЫ II РЭСПУБЛІКАНСКАГА НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНАГА СЕМІНАРА «ПРАБЛЕМЫ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРУ Ў ВНУ І ІНШЫХ НАВУЧАЛЬНЫХ УСТАНОВАХ»

Рыма Кавалёва
Вольга Прыемка

КАНЦЭПТУАЛЬНА-СТРУКТУРНЫЯ АСНОВЫ ВУЧЭБНАЙ ПРАГРАМЫ «ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА» І ПРАБЛЕМА СІСТЭМНАЙ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ АГУЛЬНЫХ ПЫТАННЯЎ

Згодна з новым агульнаадукацыйным стандартам і тыпавым вучэбным планам падрыхтоўкі філолагаў па спецыяльнасцях «Беларуская філалогія», «Руская філалогія», «Славянская філалогія» месца ранейшых дысцыплін «Беларускі фальклор», «Рускі фальклор», «Фальклор славянскіх народаў» заняла новая дысцыпліна – «Фалькларыстыка», што адразу выклікала шэраг пытанняў. Вось галоўныя з іх.

Калі фалькларыстыка – навука аб фальклоры наогул, то гэта натуральна прадугледжвае выкладанне дадзенай дысцыпліны як тэарэтычнай. Тады дзе і як вывучаць нацыянальны фальклор, як таго патрабуе спецыяльнасць? Уводзіць яшчэ адзін курс?

Дадаўшы да тэрміна «Фалькларыстыка» азначэнне «беларуская», «руская», «славянская», мы, здаецца, нічога не выгадваем, бо ў гэтым выпадку, як таго патрабуе логіка, замыкаемся ў кола гістарыяграфіі той ці іншай фалькларыстыкі. А ці атрымаюць тады студэнты сістэматычныя веды аб жанрах і відах нацыянальнага фальклору? І якім чынам?

Калі пакінуць назву курса без удакладнення і ўлічыць спецыяльнасці студэнтаў, то прыходзім да высновы ад неабходнасці стварэння Праграмы новага тыпу. Вось толькі з чаго пачаць?

Падзелімся ўласным вопытам выхаду з далікатнай сітуацыі, вельмі і вельмі няпростай, як даволі хутка высветлілася. З 1994 г. выкладанне курса фальклору (у старых вучэбных планах ён меў назву «Вусная народная творчасць») ажыццяўляла новастворaная кафедра «Тэорыі літаратуры», загадчык якой прафесар В. П. Рагойша ўпершыню ў гісторыі філалагічнага факультэта ўзяў пад «тэарэтычнае» крыло ўсіх фальклaрыстаў разам. Дадзеная акалічнасць паспрыяла таму, што мы заўсёды звярталі асаблівую ўвагу на распрацоўку пытанняў тэорыі фальклору і іх належную рэпрэзентацыю ў лекцыях.

В. П. Рагойша паставіў перад намі задачу стварыць універсальную праграму «Фалькларыстыка», прыдатную для карэкціроўкі лекцыйных

курсаў па трох спецыяльнасцях. Здавалася б, што тут складанага? На той час у нас выйшлі з друку дзве праграмы – тыпавая «Беларускі фальклор» (аўтар Р. М. Кавалёва) і вучэбная «Фальклор славянскіх народаў» (аўтар В. В. Прыемка). Загадчык кафедры палічыў, што мы зробім новую праграму хутка і без асаблівага напружання. Але тут акрэслілася непрыемная рэч: ніводная наша праграма не магла быць узята ў якасці асноўнай. Акрамя таго, ні фармальна, ні творча іх нельга было сумясціць, узяўшы лепшае з кожнай. Стала зразумела, што нам патрэбна канцэптуальна новая ідэя праграмы, якая дапамагла б вырашыць дзве праблемы: першая звязана з распрацоўкай агульнай структуры праграмы, другая тычылася вызначэння аб'ёму тэарэтычнай інфармацыі і яе месца ў агульнай структуры.

А дзе ўзяць ідэю праграмы? Запазычыць? Ва ўніверсітэтах іншых рэспублік па-ранейшаму для студэнтаў чыталіся курсы па вуснай народнай творчасці, забяспечаныя адпаведнымі праграмамі, падручнікамі, метадычнымі дапаможнікамі. Зразумела, што мы ведалі праграмы расійскіх і ўкраінскіх ВНУ, знаёміліся з праграмамі фальклярыстычных спецкурсаў, блізкіх па назве да нашай дысцыпліны, але не маглі на іх арыентавацца з прычыны рознага адрасавання. Возьмем, напрыклад, праграму «Агульная фальклярыстыка», складзеную доктарам філалагічных навук С. Ю. Няклюдавым падчас працы таго ў Расійскім дзяржаўным гуманітарным універсітэце. Адразу бачна, што яна не прызначалася для студэнтаў–першакурснікаў, змест праграмы – выключна тэарэтычныя пытанні фальклярыстыкі, сярод якіх спецыфіка фальклорнага тэксту, аб'ём паняцця «фальклор», вусная славеснасць і іншыя вобласці народнай культуры, метадалогія гістарычных рэканструкцый фальклору, спецыфічныя якасці фальклорнай традыцыі, стэрэатыпнасць як кардынальная якасць фальклору, праблема жанру ў фальклоры і да т. п.

Спецыяльны лекцыйны курс «Тэорыя фальклору», як заўважыў аўтар яго праграмы С. В. Алпатаў, мае на мэце сістэматызаваць атрыманыя раней веды, разгледзець фундаментальныя катэгорыі традыцыйнай культуры, звязаць механізмы фальклорнай творчасці з гісторыка–культурным кантэкстам і да т. п., чым ён, прынамсі, адрозніваецца ад фенаменалагічна арыентаванага курса «Руская вусная народная творчасць». Канцэптуальныя вектары курса «Тэорыя фальклору» знайшлі адлюстраванне ў плане лекцый. Яго тэзаурус красамоўна сведчыць, у якім напрамку ажыццяўляецца спецыялізацыя студэнтаў па кафедры фальклору. Для прыкладу спашлемся на план першых пяці лекцый, каб было бачна, што ў такім ракурсе тэорыя фальклору ў беларускіх ВНУ, наколькі нам вядома, не выкладалася, не разглядалася і не разглядаецца: «Культура і цывілізацыя. Мова і культура. Фальклор у сістэме культуры. Вербальныя і невербальныя складнікі фальклорнай традыцыі». «Карціна свету. Хранатоп. Дэйксіс». «Рытуал і карціна свету. Хранатоп абраду. Рытуал і паўсядзённасць. Рытуал і гульня. Рытуал і мастацтва». «Рытуал і дынаміка семіятычных сістэм. Абмен і дар к мадэлі культуры». «Міф і карціна свету. Міф і рытуал. Міф і паэзія. Міф і паўсядзённасць».

Праграма курса «Актуальныя праблемы фалькларыстыкі», складзеная прафесарам кафедры фалькларыстыкі Інстытута філалогіі Кіеўскага нацыянальнага ўніверсітэта імя Тараса Шаўчэнкі С. К. Расавецкім, гэтаксама звязана з дысцыплінамі спецыяльнасці. У «Анатацыі» да яе аўтар пазіцыяніруе свой курс лекцый як наступны пасля агульнага курса «Тэорыя фальклору», што слухаюць магістранты спецыяльнасці «Фалькларыстыка». Заўважым, што ні кафедры фалькларыстыкі, ні падобнай да яе ў БДУ няма, як няма на філалагічным факультэце асобнай спецыялізацыі «Фалькларыстыка». Нашым магістрантам не прапануецца і адпаведная спецыяльнасць, ва ўсякім разе афіцыйна.

Згодна з праграмай курс лекцый прафесара С. К. Расавецкага складаецца з сямі наступных тэм: «Шляхі нейтралізацыі ідэалагічнай і метадалагічнай спадчыны марксісцка–ленінскай фалькларыстыкі». «Украінская тэарэтычная фалькларыстыка ў сучасным стане «паскоранага развіцця». «Праблема «рэгіяналізму» ва ўкраінскай фалькларыстыцы і своеасаблівасць фалькларыстычнай кампаратывістыкі ва Украіне». «Актуальныя праблемы фалькларыстычнай жанралогіі». «Фалькларыстыка і даследаванне інтэртэкстуальнасці». «Фалькларыстка і герменеўтыка». «Сучасная рыторыка і магчымасць запазычання яе методыкі ў фалькларыстыцы».

І гэтак далей. Якія б праграмы мы ні бралі, да якіх бы праграм ні звярталіся, у тым ліку да праграмы па славянскаму фальклору, створаную ў Гродзенскім дзяржаўным ўніверсітэце імя Янкі Купалы, вынік быў адзін і той жа: мы ўсё больш пераконваліся, што трэба шукаць свой шлях, і пачалі з выпрацоўкі агульных падыходаў. Было зразумела, што праграма – гэта перш за ўсё інструмент у руках выкладчыка, які павінен дапамагчы яму эфектыўна арганізаваць вучэбны працэс, пісьменна сумясціць практыку вывучэння канкрэтных фальклорных жанраў і відаў з тэарэтычным асэнсаваннем агульных і прыватных праблем фалькларыстыкі. Для нас стала аксіёмай прыярытэтнае вывучэнне студэнтамі таго фальклору, які адпавядае іх спецыяльнасці. Гэта значыць, што змест дысцыпліны «Фалькларыстыка» вар'іруецца ў залежнасці ад аб'екта разгляду: для студэнтаў спецыяльнасці «Беларуская філалогія» чытаецца курс «Беларуская фалькларыстыка», «Руская філалогія» – «Руская фалькларыстыка», «Славянская філалогія» – «Славянская фалькларыстыка» з вылучэннем на першы план фальклору таго ці іншага паўднёваславянскага або заходнеславянскага народа.

Мэтай вывучэння дысцыпліны «Фалькларыстыка» мы палічылі фарміраванне ў студэнтаў навуковага, тэарэтычна абгрунтаванага ўяўлення пра фальклор як зыходную кропку слоўнага мастацтва, адметную культурную з'яву, своеасаблівую эстэтычную сістэму, пра яго універсальныя і нацыянальныя рысы, генетычную і тыпалагічную сувязь класічнага фальклору славянскіх народаў, месца фальклору ў сучаснай культурнай парадыгме.

Дзеля дасягнення пазначанай мэты мы вырашылі падаваць матэрыял буйнымі структурнымі блокамі, якіх атрымалася восем:

1. Фалькларыстыка як навука аб народнай творчасці.
2. Тэорыя фальклору.
3. Гістарычнае развіццё фальклору і прынцыпы яго перыядызацыі.
4. Агульнаславянскае і адметнае ў нацыянальным фальклоры.
5. Гісторыя збірання і вывучэння фальклору.
6. Сфера традыцыйнага фальклору (жанры і віды нацыянальнага фальклору).
7. Сфера посткласічнага фальклору (канец XVIII – пачатак XX стст.).
8. Сфера постфальклору.

Створаная намі праграма, як бачна, мае некаторыя адметныя рысы, што надае ёй пэўную эксклюзіўнасць. Гэта тычыцца не толькі структурнай арганізацыі матэрыялу, але разам з тым і зместу раздзелаў – агульных і канкрэтных. Безумоўна, мы ўлічылі станоўчы вопыт папярэднікаў, але адмовіліся ад эпігонства, палічыўшы за лепшае прытрымлівацца аднаго скразнога прынцыпа – падаваць матэрыял у пазначаных вышэй раздзелах таксама буйнымі блокамі, якія пэўным чынам адпавядаюць рэальнай фальклорнай сферы. Так, у раздзеле, прысвечаным сферы традыцыйнага фальклору, мы ў сваю чаргу вылучылі дзесяць яго сфер. У выніку раздзел склаўся з наступных частак:
1. Рытуальна-магічная сфера.
2. Сфера сямейна-абрадавай паэзіі.
3. Парэмійная сфера.
4. Сфера празаічных эпічных жанраў.
5. Сфера вершаваных эпічных жанраў.
6. Баладныя песні.
7. Духоўныя вершы і псальмы.
8. Сфера пазаабрадавай лірыкі.
9. Сфера народна-драматычнага мастацтва.
10. Сфера дзіцячага фальклору.

Як бачым, акцэнт зроблены на дасягненні цэласнага ўяўлення аб фальклоры ўсіх славянскіх народаў незалежна ад яго этнічнай прыналежнасці, а ўжо ўнутры раздзелаў канкрэтызаваліся ўзроўні разгляду з выкарыстаннем этнічна адзначанай навуковай і народнай тэрміналогіі. Напрыклад, у рытуальна-магічнай сферы вылучаўся раздзел «Каляндарна-абрадавая паэзія», у ім – «Зімовы цыкл», яго частка – «Віды абходных песень», у дужках – іх назвы: *калядкі, коледа, щедрівки, шчодрыкі, меланкавыя песні, коледве, коледарка, божыч, здунай, овсени, виноградья* і інш., а далей – знакавыя абрадавыя фігуры і песенныя вобразы. Падобны падыход забяспечваў пераемнасць паміж узроўнямі разгляду – ад найбольш абстрактнага, агульнага, тыпалагічнага да канкрэтнага, нацыянальнага, лакальна-рэгіянальнага, відавога, дазваляў даваць сістэмную інтэрпрэтацыю фактаў і дыферэнцыраваную ацэнку нацыянальных фальклорна–

этнаграфічных комплексаў, іх месца і ролі ў кантэксце традыцыйнай славянскай культуры.

Шчыра кажучы, было даволі цяжка пераадолець супраціўленне канкрэтнага матэрыялу, улічыць не толькі асноўныя фальклорныя віды і жанры, але і нацыянальна адметныя, падаць славянскую народную тэрміналогію сістэмна і дакладна. У гэтым сэнсе праграма атрымалася цалкам арыгінальнай, канцэптуальна самастойнай, але з апорай на традыцыю складання праграм па вуснай народнай творчасці, якія за часы свайго існавання ў пэўным сэнсе апраўдалі сябе. Менш за ўсё мы прэтэндавалі на вынаходніцтва, добра разумеючы ўсю складанасць праблемы і немагчымасць адразу вырашыць усе пытанні. Некаторыя недахопы і хібы сваёй праграмы мы бачым самі, спадзяемся таксама на заўвагі і добрыя парады ўдзельнікаў семінара, якія дапамогуць нам у яе ўдасканаленні.

Што тычыцца агульных і тэарэтычных пытанняў, то пры іх рэпрэзентацыі ўзнікалі свае цяжкасці. Першае пытанне – з чаго пачынаць Праграму? Традыцыйна яны пачыналіся з «Уводзінаў» або, пазней, з раздзела «Фальклор як прадмет філалагічнага вывучэння», што знайшло адлюстраванне ў падручніках. Мы свядома парушылі традыцыю, зыходзячы з наступнай акалічнасці: паколькі курс «Фальккларыстыка» ўводзіцца ў навучальны працэс ўпершыню, то і Праграма павінна пачынацца з раздзела аб самой навуцы.

Другое пытанне – дзе месца тэарэтычных праблем? Мы вырашылі адвесці для іх асобны раздзел «Тэорыя фальклору», вылучыўшы ў ім тры асноўныя пытанні: «Фальклор – адметны тып слоўнага мастацтва». «Спецыфіка фальклорнай творчасці». «Фальклор як мастацкая сістэма». Для параўнання. Напрыклад, У. П. Анікін ва «Уводзінах» да свайго падручніка «Русское устное народное творчество» (М., 2001) спыняецца на трох пытаннях – прадмет курса, паходжанне фальклору, стадыі гістарычнага развіцця, а Т. В. Зуева і Б. П. Кірдан падручнік «Русский фольклор» (М., 2003) адразу пачынаюць з тэарэтычнай главы, дзе разглядаюцца чатыры пытанні – фальклор і фальккларыстыка, спецыфіка фальклору, фальклор як мастацкая сістэма, творчы метад фальклору. Тут аўтары далучаюцца да У. П. Анікіна, які прапанаваў у сваёй кнізе «Тэорыя фальклору» (М., 1996) назваць фальклорны метад «сублімíруючым». Нам гэты тэрмін здаецца штучным, таму мы яго і не ўжываем; да таго ж ён выклікае ў гуманітарыя зусім іншыя асацыяцыі, чым тыя, якія мае на ўвазе У. П. Анікін. Акрамя таго, у нас сваё бачанне пытання «Фальклор як мастацкая сістэма».

Надзвычай важным нам падаецца раздзел «Агульнаславянскае і адметнае ў нацыянальным фальклоры», дзе прапануецца разглядаць карэляцыю агульнаславянскага і нацыянальна адметнага на розных узроўнях фальклорнай творчасці.

Трэцяе пытанне – якім чынам прэзентаваць гістарычнае жыццё фальклору, стадыі яго развіцця. Мы палічылі неабходным вылучыць некалькі раздзелаў: агульны – «Гістарычнае развіццё фальклору і прынцыпы яго перыядызацыі», у якім прадставілі рознастадыяльныя тыпы фальклорных

традыцый, і асобныя – «Архаічны фальклор», «Раннетрадыцыйны праславянскі фальклор», «Класічны фальклор славянскіх народаў», «Познетрадыцыйны фальклор», «Характар постфальклорных з'яў у XX ст. і на сучасным этапе».

Нагадаем, што У. П. Анікін у сваім падручніку «Русское устное народное творчество» (М., 2001) вылучае наступныя стадыі гістарычнага развіцця фальклору – «Бытавы абрадавы фальклор», «Агульнасветапогладны пазаабрадавы фальклор» і «Мастацкі фальклор», а Т. В уева і Б. П. Кірдан у падручніку «Русский фольклор» (М., 2003) разглядаюць тры асноўныя перыяды бытавання фальклору – раннетрадыцыйны, класічны і познетрадыцыйны. На першы погляд, мы далучаемся да перыядызацыі, прапанаванай маскоўскай школай фалькларыстыкі, аднак у нас сваё бачанне гэтай праблемы. Справа ў тым, што познетрадыцыйны фальклор у адносінах да класічнага мы разглядаем у якасці тыповай постфальклорнай з'явы і вылучаем механізм паступовага далучэння часткі познетрадыцыйнага фальклору да класічнай спадчыны. Гэты падыход вымагае больш дэталёвага разгляду такой недастаткова распрацаванай сёння ў фалькларыстыцы з'явы, як «постфальклор». Таму мы вырашылі дадаткова ўвесці раздзелы «Сфера посткласічнага фальклору» (канец XУIII – пачатак XX стст.) (ён уключае разам з іншымі падраздзел «Гарадскі фальклор», змест якога арыентаваны на спасціжэнне праблемы фалькларызацыі твораў літаратурнага паходжання, а таксама на асэнсаванне шляхоў пранікнення гарадскога песеннага фальклору і кантаў у сялянскае асяроддзе) і «Сфера постфальклору». Разумеючы постфальклор як найбольш рухомую, няўстойлівую частку сучаснага фальклору, заўсёдную крыніцу новых тэндэнцый, сховішча маргінальных і парафальклорных з'яў, сферу ўзаемадзеяння розных культурных напрамкаў, перакрыжаванне розных ідэйных і мастацкіх патокаў і г. д., мы ўлічылі ўсе гістарычна абумоўленыя моманты фарміравання постфальклору, формы яго бытавання і вылучылі розныя постфальклорныя жанры: аповеды пра празорцаў, варажбітак, экстрасэнсаў, чорных і белых магаў, сучасныя дэманалагічныя аповеды, слоўныя формулы магічнай практыкі, творы прадстаўнікоў розных субкультур і інш. Такім чынам мы прапануем цэласную «карціну» фальклорнага працэсу, прынцыпова гетэрагеннага па сацыяльна-прафесійным складнікам, што, безумоўна, дазваляе глыбей зразумець рух мастацкай сістэмы фальклору ў часе і яго месца ў сучаснай культурнай прасторы.

Шаноўныя калегі! Прапануем Вам для абмеркавання шэсць раздзелаў нашай вучэбнай праграмы, якія, па сутнасці, уяўляюць разгорнуты план адпаведных магчымых лекцый.

1. ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА ЯК НАВУКА АБ НАРОДНАЙ ТВОРЧАСЦІ

1.1. Унутраная дыферэнцыяцыя сучаснай фалькларыстыкі

Аб’ём паняцця «народная творчасць». Вобласці матэрыяльнай і духоўнай культуры.

Перадумовы запачаткавання фалькларыстыкі (XVII – першая палова XIX ст.). Праблема вызначэння аб’екта даследавання, распрацоўкі ўласнага паняційна-тэрміналагічнага апарату. Універсальны тэрмін «фальклор» і яго канкрэтнае напаўненне.

Агульная фалькларыстыка. Распрацоўка тэорыі фальклору і метадалогіі фалькларыстычных даследаванняў.

Этнічна маркіраваная фалькларыстыка (славянская, усходнеславянская, руская, беларуская, украінская). Адпаведныя аб’екты разгляду (славянскі фальклор, рускі, беларускі, украінскі).

Структурная дыферэнцыяцыя фальклору і яго вывучэнне ў кантэксце музыказнаўства, харэаграфіі, тэатразнаўства, мастацтвазнаўства. Самастойнасць этнамузыкалогіі. Філалагічная фалькларыстыка. Ідэя комплекснага вывучэння фальклору.

1.2. Філалагічная фалькларыстыка

Канцэпцыя фальклору як мастацтва слова. Аб’ект даследавання – сукупнасць вусных твораў рознай жанрава-відавой канфігурацыі. Мэты і задачы філалагічнай фалькларыстыкі.

Апорныя тэрміны і паняцці: духоўная (нематэрыяльная) культура, вусна-паэтычная творчасць, альбо фальклор (у вузкім значэнні гэтага терміна), традыцыйнасць, калектыўнасць, варыятыўнасць, фальклорныя жанры, паэтыка, фалькларызм, постфальклор.

Жанры ў гістарычным развіцці іх мастацкай формы і зместу – асноўны прадмет вывучэння філалагічнай фалькларыстыкі.

Раздзелы фалькларыстыкі: тэорыя фальклору, гісторыя фальклору, гісторыя фальклорных жанраў; гістарыяграфія фалькларыстыкі; арганізацыя і методыка збірання фальклору, сістэматызацыя архіўных фондаў; тэксталогія і прынцыпы выдання фальклору.

1.3. Метады і прынцыпы вывучэння вусна-паэтычнай творчасці

Гісторыка-эмпірычнае і гісторыка-тэарэтычнае вывучэнне фальклору.

Параўнальна-гістарычны метад і яго віды. Структурна-семіятычны метад. Рэгіянальнае, арэальнае, дыяхроннае, сінхроннае, сістэмнае і функцыянальнае вывучэнне фальклору. Методыка палявога і ўключанага вывучэння фальклорных з’яў.

Сучасныя прынцыпы вывучэння фальклорнага тэксту ў адзінстве сінтактыкі, семантыкі, прагматыкі. Тэкст як матэрыяльнае ўвасабленне фальклорнага твора.

1.4. Фалькларыстыка ў сістэме філалагічных і грамадскіх навук

Значэнне фальклорных матэрыялаў для іншых навук пры вырашэнні імі ўласных праблем. Выкарыстанне досведу філалагічных і грамадскіх навук у фалькларыстычных даследаваннях.

Фалькларыстыка і літаратуразнаўства. Значэнне фальклорных фактаў для тэарэтычнай і гістарычнай паэтыкі. Методыка даследавання фалькларызму літаратурных твораў. Суадносіны паняційна-тэрміналагічнага апарату літаратуразнаўства і фалькларыстыкі.

Фалькларыстыка і міфалогія. Міфалагізм фальклору як аснова для рэканструкцыі нацыянальнай міфасферы. Даследаванне міфалагічнай семантыкі фальклорных вобразаў і матываў.

Фалькларыстыка і этналогія. Аспекты вывучэння сінкрэтычнага фальклорна-этнаграфічнага кантэксту народнай культуры і этнаграфічных сувязей фальклору. Фалькларыстыка і гісторыя. Узроўні фальклорнага гістарызму. Праблема ўзнаўлення ранняй і ўнутранай гісторыі народа на аснове нацыянальнага фальклору.

Узаемасувязі фалькларыстыкі і дыялекталогіі, фалькларыстыкі і этналінгвістыкі. Аспекты вывучэння метамовы фальклорнай культуры.

Фалькларыстыка і псіхалогія. Вызначэнне нацыянальнага псіхатыпу згодна з фальклорнымі дадзенымі. Псіхааналітычны падыход да аналізу фальклору.

Фалькларыстыка і сацыялогія. Фальклор – індыкатар грамадскіх настрояў.

Фалькларыстыка і культуралогія. Культуралагічны падыход да вывучэння фальклору. Выкарыстанне культуралагічных ідэй і канцэпцый у фалькларыстыцы.

Гендэрны аспект вывучэння фальклору.

2. ТЭОРЫЯ ФАЛЬКЛОРУ

2.1. Фальклор – адметны тып слоўнага мастацтва

Літаратура і фальклор – два розныя тыпы слоўнага мастацтва. Вусная народная творчасць як складаны нелінейны працэс і як мастацкі прадукт (сукупнасць слоўных тэкстаў; характэрныя жанры; варыянты тэкстаў). Адрозненне фальклорнага тэксту ад літаратурнага на ўзроўні слоўніка, сінтактыкі, семантыкі, кампазіцыі, стылю, складу і законаў спалучэння вобразаў.

Фальклор – неўсвядомленая, заснаваная на традыцыі і імправізацыі мастацкая творчасць. Кардынальная якасць фальклору – стэрэатыпнасць выказвання. Праблема аўтарства ў фальклоры. Аб’ём фальклорнай і літаратурнай інфармацыі. Спецыфіка сувязі фальклору з пазатэкставай рэальнасцю. Непаўторнасць нацыянальнага фальклору.

2.2. Спецыфіка фальклорнай творчасці

Мастацкі і побытавы сінкрэтызм фальклору. Сінтэтычныя з’явы ў фальклоры – паказчыкі зрухаў у фальклорнай свядомасці.

Адметныя рысы фальклорнай творчасці:

а) *калектыўнасць*: унутраная і знешняя форма калектыўнасці, калектыўны (фальклорны) аўтар, агульная фальклорная свядомасць стваральнікаў і носьбітаў фальклорнай традыцыі;

б) *традыцыйнасць*: традыцыйны змест фальклорных твораў, вобразны універсалізм і стылістычныя каноны фальклорнай паэтыкі, узроўні і тыпы паўтаральнасці, закон формульнасці, тыпалагізм вобразаў, традыцыйная семантыка фальклорных вобразаў і формул;

в) *вуснасць*: вуснасць стварэння, бытавання і распаўсюджвання народных твораў; памяць як сродак захавання фальклорных тэкстаў;

г) *варыятыўная прырода*: адсутнасць кананічнага тэксту, твор як сукупнасць яго варыянтаў, «выканальніцкі» варыянт; варыянт – інварыянт – версія; імправізацыя як выражэнне дынамікі фальклорнага працэсу; розная ступень рухомасці тэксту ў розных фальклорных жанрах і традыцыях.

Фальклорны і літаратурны спосабы ўспрымання, канцэптуалізацыі і мастацкай інтэрпрэтацыі свету, суадносіны традыцыйнага і новага. Адметнасць фальклорнай і літаратурнай сістэмы жанраў. Розная шырыня кантэксту ў фальклорнай і літаратурнай творчасці. Мастацкая мова фальклору і літаратуры ў дачыненні да гутарковай мовы. Фальклор і літаратура – дзве розныя эстэтычныя сістэмы. Эстэтычны ідэал у фальклоры і літаратуры.

2.3. Фальклор як мастацкая сістэма

Узроўні мастацкай сістэмы фальклору: жанравы, модусны, дыскурсіўны.

Сістэма фальклорных жанраў і іх выяўленчых сродкаў. Тыпалогія жанравых сувязей з пазатэкставай рэальнасцю. Пераход міфалагічнага і этнаграфічнага ў мастацкае. Ілюзія адлюстравання рэальнасці. Кангламерат рэальнага, міфалагічнага і фантастычнага.

Сістэмнасць модусаў мастацкасці ў фальклоры. Тыпы герояў (персанажаў) і сітуацый. Асноўныя модусы мастацкасці: ідыліка, героіка, драматызм, камізм, іронія, элегізм.

Сістэма жанравых дыскурсаў. Іх нормы, правілы, тэндэнцыі сэнсаўтварэння. Тэматычная ўстойлівасць. Персанажна-прадметныя блокі. Дамінантныя матывы і формулы.

Спецыфіка жанравага выказвання. Суадносіны стэрэатыпнага і арыгінальнага. «Агульныя месцы» (loci communes). Традыцыйныя формулы, матывы, сюжэты, сюжэтныя сітуацыі. Характар кампазіцыі сюжэтнага і несюжэтнага твора. Устойлівыя слоўныя злучнікі ў апавядальных структурах

і мове персанажаў. Закон асацыятыўнага спалучэння вобразаў у народнай лірыцы.

3. ГІСТАРЫЧНАЕ РАЗВІЦЦЁ ФАЛЬКЛОРУ І ПРЫНЦЫПЫ ЯГО ПЕРЫЯДЫЗАЦЫІ

Праблема паходжання фальклору. Тэорыі яго паходжання (працоўная, сінкрэтычная, антрапалагічная, гульнёвая, міфалагічная і інш.). Гіпотэза адносна ролі планетарных катастроф у запачаткаванні протафальклорных з'яў. Маўленчыя формы фальклору.

Гістарычнае развіццё фальклору як працэс фарміравання традыцыі. Рознастадыяльныя тыпы фальклорных традыцый. «Архаіка» і «класіка». Спецыфіка постфальклору. Культурна-гістарычныя і сацыяльныя крытэрыі вызначэння характару традыцый.

3.1. Архаічны фальклор

Сінкрэтычны стан духоўнай культуры архаічнага грамадства – крыніцы протажанраў раннетрадыцыйнага фальклору.

Умовы фарміравання першасных фальклорных традыцый. Рэтраспектыўны падыход да іх вывучэння.

Архаічныя формы міфалагічнай свядомасці (фетышызм, аніматызм, татэмізм, магізм). Іх роля ў фарміраванні «цела» фальклорнай культуры. Архаічныя «акамянеласці» ў паэтычнай сістэме нацыянальнага фальклору.

Аказіянальныя фальклорныя тэксты на фоне спантаннага маўлення. Ініцыяльныя і працоўныя абрады. Протакарагоды і магічныя танцы. Гукавы дысплей працоўнай дзейнасці. Суадносіны рытма і тэксту ў першасных працоўных і магічных спевах. Месца выслоўяў у бытавой магічнай практыцы і іх віды. Песні-замовы. Песні-сігналы (паведамленні, апавяшчэнні, канстатацыі і г. д.). Міфалагічнае ўяўленне аб тоеснасці слова і дзеяння.

3.2. Раннетрадыцыйны праславянскі фальклор

Рэвалюцыйныя зрухі ў жыцці архаічнага грамадства. Пераход ад збіральніцтва да вытворчасці і ад палявання да жывёлагадоўлі. Вялікая неалітычная (земляробчая) рэвалюцыя. Пераход ад татэмнай арганізацыі да радавой, ад аніматызму да анімізму.

Новыя з'явы ў духоўнай культуры. Важнейшыя міфалагемы: стварэнне свету, зямля-маці, міфалагічны першашлюб, сусветнае дрэва. Пераход ад гарызантальнай мадэлі свету да вертыкальна-гарызантальнай. Культ роду, ражаніц, берагінь. Кангламерат двух культаў – расліннасці і продкаў. Развіццё сістэмы ніжэйшай міфалогіі. Пачатак фарміравання вышэйшай міфалогіі.

Раннетрадыцыйны фальклор протаславянскіх плямёнаў – аснова праславянскага фальклору. Віды і жанры раннетрадыцыйнай фальклорнай

культуры праславян: прыкметы, павер’і, замовы, заклінанні і варажба, загадкі, прыказкі, прымаўкі, выслоўі (клятвы, зычэнні, праклёны і да т. п.), каляндарна-абрадавыя песні, казкі, прымхліцы, легенды.

Ігрышчы з ваджэннем карагодаў. Карагодныя і гульнёвыя песні. Абрадавыя гульні.

3.3. Класічны фальклор славянскіх народаў

Раннетрадыцыйны (праславянскі) фальклор – ядро класічнага фальклору, нацыянальнага па форме і змесце. Узроўні лакальнай, рэгіянальнай і агульнанацыянальнай традыцый. Фальклорна-этнаграфічныя рэгіёны і зоны. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы – паказчыкі адметнасці нацыянальнага фальклору. Рэліктавыя з’явы. Моўная і мастацкая адаптацыя раннетрадыцыйнага фальклору. Новыя з’явы ў фальклорнай сістэме. Фарміраванне сямейнай абрадавай паэзіі. Сюжэтнае ўзбагачэнне фальклорнай прозы. Нацыянальна-адметны песенны эпас. Запачаткаванне гістарычных песень. Абрадавыя і пазаабрадавыя баладныя песні.

Фарміраванне вобласці пазаабрадавай лірыкі, шчыльна звязанай з нацыянальным побытам, светаадчуваннем, маральнымі ідэаламі і каштоўнасцямі народа. Пашырэнне тэматыкі пазаабрадавай лірыкі. Абрадавыя і пазаабрадавыя песні-карацелькі.

3.4. Познетрадыцыйны фальклор

Паступовы распад адзінства народнай культуры пад уздзеяннем новых сацыяльна-эканамічных фактараў. Захаванне класічнага фальклору ў вясковым побыце. Фарміраванне гарадской культуры і гарадскога фальклору. Разная сацыяльная маркіраванасць познетрадыцыйнага фальклору. Асваенне новай тэматыкі ў пазаабрадавых песнях сацыяльнага цыкла (казацкіх, рэкруцкіх, салдацкіх, адыходніцкіх). Развіццё кантавай культуры і яе ўплыў на пашырэнне сферы пазаабрадавай гарадской і вясковай лірыкі. Трансферныя працэсы ў народнай культуры: перанясенне эмацыянальна-аксіялагічнага стаўлення да фальклорнай спадчыны на асіміляваныя творы гарадскога фальклору. Гарадскія песні і рамансы. Прыпеўкі – сатворчасць горада і вёскі.

3.5 Характар постфальклорных з’яў у ХХ ст. і на сучасным этапе

Паняцце «постфальклор», яго гістарычнае выражэнне і стаўленне да традыцый. Познетрадыцыйны фальклор у адносінах да класічнага – прыклад тыповага постфальклору. Паступовае далучэнне часткі познетрадыцыйнага фальклору да класічнай спадчыны.

Постфальклор – творчасць з ярка выражаным індывідуальным пачаткам і калектыўным пошукам трывалых мастацкіх форм, стылёвых асаблівасцей.

Фальклорны водгук на гістарычныя падзеі, сацыяльныя працэсы, зрухі ў палітычным, бытавым і культурным жыцці, антрапалагічныя трагедыі і катастрофы. Самадзейна-аматарскі дыскурс. Апазіцыйны фальклор і псеўдафальклор. Працяг сацыяльна-прафесійнай полаўзроставай дыферэнцыяцыі фальклору. Дваровы песенны фальклор.

Пісьмовыя формы бытавання і распаўсюджвання фальклору. Роля СМІ ў фіксацыі і папулярызацыі новага фальклору (прыпеўкі, куплеты, анекдоты, жарты, творы-пераробкі і г. д.). «Камп'ютэрны» фальклор. Яго лексіка, стыль, героі, вобразы, сітуацыі. Folk – феномен сучаснай поп-культуры. Элітарныя плыні фолк-культуры.

4. АГУЛЬНАСЛАВЯНСКАЕ І АДМЕТНАЕ Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

4.1. Нацыянальны фальклор славянскіх народаў – спадкаемца праславянскай духоўнай культуры

Паняцце «нацыянальная (руская, беларуская, польская і г. д.) вусна-паэтычная творчасць». Этнагенез усходніх, заходніх і паўднёвых славян. Агульнае і адметнае ў ранняй гісторыі славянскіх народаў. Пасіянарны выбух, вялікае рассяленне славян, узнікненне дзяржаўных утварэнняў (Само, Вялікая Маравія, Панонія, Кіеўская Русь, Полацкае княства, Балгарскае і Сербскае царства) і далейшае раздзяленне славян.

Дыялектнасць праславянскай духоўнай культуры. Сувязь фальклорнай культуры славян з перыядам праславянскага адзінства. Архаічныя і раннетрадыцыйныя структуры ў нацыянальным фальклоры. Агульныя і падобныя з'явы ў тэматыцы, жанрах, тыпах герояў, прыёмах кампазіцыі, паэтычнай вобразнасці і г. д.

Адметнасць фальклору асобных славянскіх народаў.

4.2. Нацыянальны фальклор – сістэма агульнафальклорных і этнічна адметных жанраў і відаў

Спецыфіка жанравызначальных прыкмет у фальклорнай традыцыі: мова вершаваная / празаічная, верагоднае / неверагоднае, сакральнае / прафаннае, рытуальнае / нерытуальнае, дыскурсіўнае / наратыўнае. «Партрэты» агульнафальклорных жанраў. Гістарычнае фарміраванне жанрава-відавай сістэмы нацыянальнага фальклору.

Агульныя прынцыпы класіфікацыі фальклору, іх станоўчыя рысы і недахопы (фармальны, сацыяльны, функцыянальна-этнаграфічны, мастацказнаўчы, філалагічны).

Сістэма фальклорнай эпікі. Агульнафальклорныя, агульнаславянскія і нацыянальна адметныя віды і жанры.

Сістэма фальклорнай лірыкі. Два падыходы да класіфікацыі абрадавай лірыкі – функцыянальна-этнаграфічны (у сувязі з абрадамі) і філалагічны (акцэнт на мастацкай форме і змесце). Тэматычны прынцып класіфікацыі пазаабрадавай лірыкі і яго недахопы.

Класіфікацыя драматычных фальклорных праяў і твораў.

Малыя фальклорныя жанры і прынцыпы іх унутрыжанравай класіфікацыі.

Сінкрэтызм родавых рыс замоў. Функцыянальны прынцып класіфікацыі.

Шматжанравая вобласць дзіцячага фальклору. Падыходы да яго класіфікацыі.

Міжжанравыя феномены. Прычыны іх з'яўлення.

Лёс жанрава-відавой сістэмы нацыянальнага фальклору, сучасны выгляд, ступень прадуктыўнасці асобных відаў і жанраў.

4.3. Агульныя міфалагічныя асновы фальклорнага мыслення і вусна-паэтычнай творчасці славянскіх народаў

Суадносіны этнічнага і агульначалавечага ў нацыянальнай фальклорнай традыцыі. Заканамернасці фарміравання «духоўнага цела» нацыянальнага фальклору ў сувязі са структурай міфасферы і дынамікай яе развіцця. Рэпрэзентацыя сферы неперсаніфікаванага архаічнага бажаства ў нацыянальным фальклоры.

Захаванне універсальнай індаеўрапейскай сферы з яе ідэяй упарадкавання прыроднага і сацыяльнага асяроддзя. Вобразна-стылістычныя каноны абрадавай паэтыкі ў іх сувязі з прэцэдэнтнымі міфалагічнымі феноменамі першастварэння і боскага першашлюбу.

Сюжэтыка фальклору і семантыка асобных вобразаў, матываў, сітуацый у кантэксце рэканструяванага асноўнага славянскага міфа пра Грамавіка, яго барацьбу з ворагам і сямейныя канфлікты.

Фальклорнае ўвасабленне ідэі перасячэння мяжы, трансфармацый і метамарфоз. Яе сувязь са сферай міфарытуальна адзначаных пераходных станаў чалавека і навакольнага асяроддзя.

Сфера духаў прыроды, фантастычных персанажаў іншасвету, дэманаў культурнай прасторы і матыў сустрэчы чалавека з яе прадстаўнікамі ў розных жанрах фальклору.

Жанравыя і вобразныя інтэнцыі сінтэтычнай язычніцка-хрысціянскай сферы часоў ранняга Сярэднявечча ў нацыянальным фальклоры.

Сфера народнага хрысціянства і яе ўплыў на пашырэнне фармату нацыянальнага фальклору.

Глабальныя і нацыянальна адметныя заканамернасці фарміравання асноўных абласцей, жанраў і відаў славянскага фальклору.

4.4. Нацыянальны характар і фальклор

Фарміраванне нацыянальнай свядомасці народа і яго вусна-паэтычная творчасць. Паняцці «нацыянальны характар», «этнакультурныя стэрэатыпы», «аўтастэрэатып», «нацыянальны псіхатып» у іх сувязі з фальклорнай свядомасцю і фальклорным мысленнем народа. Нацыянальная сістэма духоўных каштоўнасцей і месца ў ёй фальклору. Напрамкі развіцця раннетрадыцыйнай спадчыны і ўласнаэтнічнай творчасці. Розная ступень захавання фальклорнай спадчыны ў славянскіх народаў. Карэляцыя характару і зместу фальклорнай творчасці з асаблівасцямі нацыянальнага псіхатыпу. Характэрныя рысы фальклорнай свядомасці асобных славянскіх народаў. Канцэпцыя асобы ў нацыянальным фальклоры. Музычны і мастацкі лад народнай лірыкі. Формы мастацкага адлюстравання нацыянальных традыцый і побыту. Адметнасць мовы і мастацкіх сродкаў.

Дынаміка культурнага структуравання этнічнага побыту на сучасным этапе і фальклор.

4.5. Грамадская каштоўнасць нацыянальнага фальклору

Тры аспекты пазнавальнага значэння фальклору: уласна этнічны – для носьбітаў фальклорнай традыцыі, краіназнаўчы – для іншых этнасаў, навуковы – для прадстаўнікоў розных навук. Грані гістарызму нацыянальнага фальклору – крыніцы звестак пра ўнутраную гісторыю народа, яго светасузіранне, штодзённы і святочны побыт. Заканамернасці міфалагізацыі этнічнай гісторыі і рэальнасць. Разуменне сацыяльнай справядлівасці.

Патэнцыял нацыянальнага фальклору як комплексны сродак выхавання калектыву і асобы. Сістэма грамадскіх каштоўнасцей у фальклоры. Маральны імператыў асобы. Жыццёвая мараль і мастацкая этыка эратычнага. Каханне як маральна-псіхалагічная творчасць асобы. Праблемы сямейнага жыцця і сродкі іх выражэння. Механізмы абароны свайго «я» ў фальклоры. Праблема маральнага выбару.

Эстэтычнае багацце нацыянальнага фальклору. Эстэтычныя каштоўнасці. Эстэтычны ідэал ў нацыянальным фальклоры. Суладдзе чалавечага і прыроднага, этычнага і эстэтычнага.

Сусветнае значэнне фальклору ў справе выпрацоўкі сістэмы мастацка-выяўленчых сродкаў, універсальнай сюжэтабудовы.

Нацыянальны фальклор – сродак узбагачэння прафесійнага мастацтва, крыніца вобразаў, матываў, сюжэтаў. Фальклярызм і міфалагізм літаратуры як сацыяльна-культурная і эстэтычная з’ява. Фальклор – паказчык творчай адоранасці народа.

Роля фальклору ў замацаванні і пераемнасці гуманістычных традыцый, выхаванні нацыянальнай свядомасці, захаванні нацыянальнай ідэнтычнасці ва ўмовах глабалізацыйных працэсаў.

5. СФЕРА ПОСТКЛАСІЧНАГА ФАЛЬКЛОРУ (канец XVIII – пачатак XX ст.)

Пашырэнне сувязі фальклору з пазатэкставай рэальнасцю. Якасна новыя рысы фальклорнага мыслення. Спецыфіка выкарыстання традыцыйных сродкаў выразнасці. Арыентацыя на літаратурныя і культурныя ўзоры. Змяненне стылёвай парадыгмы.

Адметныя рысы посткласічнага перыяду: сацыякультурная поліцэнтрычнасць, функцыянальная маргінальнасць, шматвектарная дыферэнцыяцыя фальклору (тэрытарыяльная, сацыяльная, прафесійная, полаўзроставая).

Фальклорны дысплей горада, вёскі, мястэчка: агульныя і адметныя сектары, сустрэчныя патокі культурнай інфармацыі. Лёс традыцыйнай сістэмы жанраў. Выспяванне новых з'яў.

5 1 Познетрадыцыйны фальклор

Аб'ём паняцця, тыпалагічная характарыстыка, часавыя межы.

Зрух у фальклорнай свядомасці. Актыўнае асваенне сацыяльнай праблематыкі. Ідэйныя і мастацкія акцэнты твораў салдацкага фальклору. Драмы герояў адыходніцкага фальклору і іх мастацкае ўвасабленне. Дэфармацыя маргінальнай асобы. Паступовае далучэнне познетрадыцыйных твораў да класічнага фальклору, успрыманне іх як натуральнай (спрадвечнай) часткі народнай культуры.

Імклівае развіццё частушачнага жанру – шэдэўра лірыкі «малых» форм. Культурныя вытокі і мясцовыя назвы. Шырыня тэматыкі. Кампазіцыйныя тыпы. Фарміраванне ўласнага стылю. Перавага элегічнага і драматычнага модусаў мастацкасці. Грані распрацоўкі камічнага. Новы тып персанажаў. Эмацыянальная адкрытасць лірычнага героя. Манера выканання. Асяроддзе бытавання.

Запазычанне частушкі «нізавой» культурай гарадоў і мястэчак. Гарадскі акцэнт у традыцыйнай тэматыцы частушак.

5.2. Гарадскі фальклор

Стваральнікі і выканаўцы. Жанравы склад. Падпарадкаванне традыцыйных сродкаў сялянскага фальклору новым ідэйна-мастацкім задачам. Уплыў стылю кніжнай паэзіі. Арыентацыя на літаратурныя песенныя ўзоры. Фальклярызацыя часткі песень і рамансаў прафесійнага паходжання. Паўпрафесійная і аматарская песенная творчасць. Феномен свецкай кантавай культуры славян. Канты патрыятычныя, лірычныя, алегарычныя, жартоўныя, сатырычныя. Шляхі пранікнення гарадскога песеннага фальклору і кантаў у сялянскае асяроддзе. Трансферныя працэсы ў культурнай свядомасці вяскоўцаў.

Фальклорная плынь гарадской культуры. Культура вышэйшых класаў і народная традыцыя. Традыцыі, рытуалы, фальклор рабочых, рамеснікаў, гандляроў, чаляднікаў і г. д. Гарадскія і цэхавыя святы. Свецкія і рэлігійныя відовішчы. Вандроўныя музычныя і тэатральныя гурты. Іх рэпертуар і роля ў распаўсюджанні фальклору. Фальклор шкаляроў і студэнтаў. Анакрэантычныя і геданістычныя песні. Пародыі.

Гарадскія наратывы. Развіццё «жорсткага» раманса.

Зрухі ў гарадской фальклорнай парадыгме. Фактар моды. Недастатковая вывучанасць з’яў гарадскога фальклору ў кантэксце гарадской культуры XIX – пачатку XX ст.

5.3. Рабочы фальклор

Прафесійна-тэматычная дыферэнцыяцыя рабочага фальклору (фабрычна-завадскі, шахцёрскі, прыіскавы і да т. п.). Нацыянальна выразныя з’явы ў складзе рабочага фальклору (уральскія тайныя сказы ў рускім фальклоры, шахцёрскія песні і прыпеўкі – ва ўкраінскім, песні ганчароў – у беларускім).

Тэма цяжкай паднявольнай працы. Мастацкія формы пратэсту супраць эксплуатацыі. Песні-жальбы. Фактаграфізм і дакументальнасць.

Плынь сатырычнай, агітацыйнай і гімнічнай паэзіі. Адметны стыль любоўных і сямейных песень. Творчасць паэтаў-рабочых і фальклор.

Фальклорная проза рабочых (казкі, сказы, сацыяльна-утапічныя і іншыя легенды, анекдоты, прымхліцы). Яе тэмы і мастацкія акцэнты. Прыказкі, прымаўкі, загадкі.

Традыцыя сялянскага і мяшчанскага фальклору ў вуснай паэзіі рабочых. Узмацненне ролі кніжнай паэзіі і індывідуальнага пачатку. Агульныя і адметныя тэндэнцыі развіцця рабочага фальклору ў славянскіх народаў.

6. СФЕРА ПОСТФАЛЬКЛОРУ

Аб’ём паняцця «постфальклор». Постфальклор – найбольш рухомая, няўстойлівая частка сучаснага фальклору, заўсёдная крыніца новых тэндэнцый і традыцый, сховішча маргінальных і парафальклорных з’яў, сфера ўзаемадзеяння розных культурных напрамкаў, перакрыжаванне розных ідэйных і мастацкіх патокаў і г. д. Гістарычная абумоўленасць постфальклорнай карціны з яе няпэўнымі межамі і дыфузійнымі працэсамі. Вусная і пісьмовая формы бытавання постфальклору. Песеннікі і альбомы (школьны, дзявочы, армейскі, турэмны і пад.). Феномен камп’ютэрнага фальклору і графіці.

Водгук фальклору на гістарычныя падзеі і сацыяльныя працэсы.

Рэвалюцыя, вайна, міждзяржаўныя і іншыя канфлікты ў люстэрку фальклору. Ленін, Сталін і дзеячы савецкай эпохі ў фальклоры народаў

СССР: шляхі міфалагізацыі вобразаў. Псеўдафальклор 30-х і 40-х гадоў: ілжэтворчасць і фальсіфікацыі.

Прапагандысцкія міфы і праўда ГУЛАГа ў творчасці палітвязняў. Дыскурс самадзейнай творчасці савецкага часу.

Другая сусветная вайна і фальклор славянскіх народаў. Антыфашысцкі і партызанскі фальклор. Песні дзяўчат-паланянак. Жанры салдацкага фальклору. Пераробкі песень паэтаў і кампазітараў. Постваенны наратыў (сямейны і аўтабіяграфічны). Асаблівасці аўтабіяграфічных аповедаў (вайна з пункту погляду салдата, працаўніка тылу, жанчыны, жонкі, маці і дзіцяці, ахвяры, дзеячаў культуры і г. д.). Іх збіранне і выданне.

«Афганскі» сіндром. Хваля фалькларызацыі песеннай творчасці «афганцаў».

Формы фальклорнай рэакцыі на афіцыйную ідэалагізаваную культуру: лірыка-гуманістычная і смехавая. Аўтарская песня ў яе прафесійным і аматарскім праламленні. Паэтызацыя натуральных чалавечых пачуццяў і рамантызацыя экстрэмальнага. Тэматыка дваровых песень. Сцэнічная легалізацыя «жорсткіх» рамансаў і сентыментальных песень. Выбух сацыяльна-палітычных анекдотаў. Зніжаная версія вобразаў дзеячаў савецкай эпохі. Этыка і эстэтыка «чорнага гумару». Фалькларызацыя «садысцкіх вершаў». Сатырычная і гуманістычная функцыі наіўнага погляду ў анекдотах пра Вовачку.

Постсавецкая культурная прастора. «Ліхія дзевяностыя» і іх «героі». Гратэскны вобраз «новага рускага» ў фальклоры. Праблематыка анекдотаў з удзелам палітычных і дзяржаўных дзеячаў, работнікаў ДАІ, медыцынскіх і іншых устаноў. Новыя аспекты этнічных анекдотаў і жартаў.

Натуральная і штучная актывізацыя містыка-рэлігійнага фальклору. Аповеды пра празорцаў, варажбітак, экстрасэнсаў, чорных і белых магаў, выпадкі цудоўнага вылячэння і г. д. Прымхі, забабоны, прыкметы. Спецыфіка аповедаў пра жыццё пасля смерці, прароцкія сны і г. д. Грані сучаснай дэманалогіі. Слоўныя формулы магічнай практыкі. Роля СМІ ў папулярызацыі містычнага.

Узмацненне калярэлігійнага фальклору. Сучасныя наратывы пра цуды, вернікаў і грэшнікаў, цудатворныя, паказаныя і зніклыя абразы, новыя ланшафтныя святыні, «абміранне» і «бачанне». Пратэстанцкая спеўная творчасць. Яе роля ў знікненні традыцыйнага фальклору ў Еўропе. Сектанцтва і фальклор. Сучасная інтэрпрэтацыя эсхаталагічнага міфа. Роля СМІ ў распаўсюджванні веры ў рэлігійныя цуды.

Фальклор прадстаўнікоў розных субкультур, яго роля ў самавызначэнні асобы. Субкультурная адзначанасць пародый, пераробак, сюжэтных «пераказаў» і «працягаў», «сцёба», кіча, афарызмаў, «малітваў», павер'яў, тостаў, «маразмаў», прысяганняў, праклёнаў, прымхліц, легенд, запаветаў, баек, мемаратаў, чутак, плётак і г. д. Сучасныя формы дзіцячага фальклору. Folk – струмень эстраднай музыкі, відовішчаў і перформансаў (аўтэнтыка, поп, рок).

Прадуктыўныя мадэлі фальклорнай і парафальклорнай новатворчасці. Аўтарства і псеўдааўтарства. Архетыпы і універсаліі жанравых і відавых новаўтварэнняў.

Постфальклорная сітуацыя ва ўсходнеславянскіх, паўднёваславянскіх і заходнеславянскіх народаў. Нацыянальна адметнае (напрыклад, фальклорнае напаўненне сербскіх графіці). Дээтнізацыя сучаснага фальклору ў Беларусі.

Сучасны стан і лёс нацыянальнай фальклорнай традыцыі ў іншаэтнічным атачэнні (польскі фальклор на тэрыторыі Беларусі, беларускі – у Сібіры і г. д.).

Нацыянальныя культурныя цэнтры, іх роля ў захаванні, прапагандзе, папулярызацыі фальклорных традыцый у краіне і па-за яе межамі.

Валянціна Новак
Алена Кастрыца

АБ АСАБЛІВАСЦЯХ АРГАНІЗАЦЫІ І ПРАВЯДЗЕННЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРАКТЫКІ СТУДЭНТАЎ ЗАВОЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА Ў ГДУ ІМЯ Ф. СКАРЫНЫ

У вучэбным плане завочнага факультэта для студэнтаў I курса спецыяльнасці «Беларуская філалогія», а таксама для студэнтаў III курса скарочанай формы навучання ў Гомельскім дзяржаўным універсітэце імя Ф. Скарыны (далей – ГДУ імя Ф. Скарыны) прадугледжаны гадзіны на фальклорна-краязнаўчую практыку, якая праводзіцца па месцы жыхарства ў вясенне-летні перыяд. На вялікі жаль, асобных гадзін для кансультацый студэнтаў не прадугледжана, таму выкладчык падчас чытання лекцый па дысцыплінах «Беларускі фальклор» і «Славянская міфалогія» вымушаны адводзіць пэўны час на вырашэнне пытанняў па арганізацыі самастойнай працы студэнтаў, звязанай са зборам, апрацоўкай і афармленнем фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў.

Паколькі большасць студэнтаў-завочнікаў – гэта прадстаўнікі Гомельшчыны, то невыпадковым з’яўляецца на кансультацыях акцэнтаванне ўвагі на рэгіянальных асаблівасцях фальклорна-міфалагічных з’яў. Выкладчык, зыходзячы з вопыту ўласных палявых даследаванняў, характарызуе стан і асаблівасці бытавання фальклорна-этнаграфічных традыцый рэгіёна, засяроджвае ўвагу на мясцовых адметнасцях абрадаў, падкрэслівае важнасць фіксацыі звестак пра іх у цесным ўзаемадзеянні вербальнага і невербальнага кампанентаў.

У якасці ілюстрацыйнага матэрыялу студэнтам прапануюцца зборнікі па фальклорна-этнаграфічнай спадчыне Гомельскай вобласці (Брагінскага, Гомельскага, Добрушскага, Веткаўскага, Кармянскага, Лоеўскага і інш. раёнаў), у якіх прадстаўлены сучасныя запісы фальклорных твораў. Гэтыя кнігі з’яўляюцца для студэнтаў не толькі своеасаблівымі практычнымі дапаможнікамі, на якія маладыя даследчыкі могуць абапірацца падчас

самастойнай працы ў палявых умовах, але і выдатным сродкам выхавання патрыятызму.

Кожны студэнт атрымлівае праграму па фальклорнай практыцы, дзе прадстаўлены пытанні, на якія варта звярнуць увагу, фіксуючы звесткі пра той ці іншы фальклорны жанр або запісваючы ўспаміны інфарматараў пра персанажы ніжэйшай міфалогіі, рэчыўны свет, уяўленні пра космас і інш.

Паралельна з фіксацыяй звестак па традыцыйнай культуры прапануецца запісваць фальклор розных сацыяльных груп (гэта таксама адзін з перспектыўных кірункаў даследавання сучаснага стану бытавання вуснай народнай творчасці).

Выкладчык звяртае асаблівую ўвагу студэнтаў на першапапачатковы этап у агульным працэсе арганізацыі самастойнай працы па зборы матэрыялаў: студэнтам прапануецца звярнуцца да работнікаў мясцовых устаноў культуры, у якіх маецца картатэка з імёнамі выдатных казачнікаў і спевакоў, за інфармацыяй пра носбітаў духоўнай спачыны.

Увага студэнтаў яшчэ раз акцэнтуецца на такіх, ужо вядомых ім (да залікаў па дысцыплінах «Фальклларыстыка» і «Славянская міфалогія» студэнтамі выконвалася індывідуальная работа па запісу звестак па мясцовых абрадах і звычаях) правілах збору фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў: захаванне асаблівасцей мясцовай гаворкі, дакладнасць пашпартызацыі фальклорных адзінак, спецыфіка вядзення запісаў (з вуснаў і пры дапамозе тэхнічных сродкаў), камеральная апрацоўка сабраных матэрыялаў і іх належнае афармленне для захавання ў архіве.

Сярод рэспандэнтаў, з якімі давядзецца працаваць студэнтам, могуць сустрэцца перасяленцы, якіх нямала ў рэгіёне, асабліва тых, хто страціў сваю малую радзіму ў сувязі з чарнобыльскай трагедыяй. У гэтых адносінах трэба нагадаць збіральнікам аб правільным афармленні запісаў (удакладніць, мясцовыя ці прывезеныя, бо ад гэтага залежыць дакладнасць пашпартызацыі фальклорных адзінак), варта звярнуць увагу на неабходнасць фіксацыі успамінаў-мемаратаў аб перажытым.

Па выніках праведзенай фальклорна-краязнаўчай практыкі наладжваецца канферэнцыя, падчас якой праходзіць прэзентацыя сабраных аўтэнтычных матэрыялаў з выкарыстаннем сучасных мультымедыйных тэхналогій. Такая форма абароны дазваляе студэнтам не толькі падзяліцца тэарэтычнымі і практычнымі ведамі па духоўнай спадчыне Гомельшчыны, убачыць агульнаэтнічную аснову і праявы рэгіянальна-лакальных асаблівасцей абрадавага фальклору і міфалагічных з'яў, але і выявіць крэатыўныя здольнасці.

Сабраны ў індывідуальных палявых экспедыцыях матэрыял – гэта шлях у навуку для тых маладых людзей, якія аб'ектам вывучэння выберуць фальклор роднай мясцовасці, гэта цудоўная база для правядзення перспектыўных навуковых даследаванняў.

Вольга Корсак

АБЯРЭГ: МАТЭРЫЯЛЫ ДА ЛЕКЦЫЙ, СЕМІНАРСКІХ ЗАНЯТКАЎ І ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРАКТЫКІ Ў БДПУ

Тэма «Абярэг» уваходзіць у праграму курса «Беларускі фальклор», які выкладаецца студэнтам спецыяльнасцяў 1-02 02 04 «Сусветная і айчынная культура. Фальклор», 1-02 02 03 «Сусветная і айчынная культура. Рытміка. Харэаграфія» ў беларускім дзяржаўным перагагігчным універсітэце імя М. Танка (далей – БДПУ).

У наш час прыходзіць разуменне таго, што абярэгі не з'яўляюцца нечым другасным, не вартым увагі з навуковага пункту гледжання, а ўваходзяць у тыя коды, якія фарміруюць светапогляд і менталітэт беларускага народа, прынамсі, з часоў язычніцтва. Тэксты абярэгаў з'яўляюцца тым унікальным матэрыялам, даследаванне якога, дзякуючы звыштрываласці і закансерваванасці ў часе, дае неацэнную магчымасць для вывучэння традыцыйнай культуры, веры, светапогляду, маралі – тых каштоўнасцяў беларускага народа, якія ўплываюць на духоўную і матэрыяльную культуру сучаснасці [2, *6*].

Вывучэнне абярэгаў можа стаць крыніцай больш глыбокіх ведаў аб архаічнай карціне свету, сістэме ўяўленняў і вераванняў беларусаў. Аналіз сутнасці феномена абярэга неабходны для ўзнаўлення цэласнасці міфалагічнай сістэмы беларусаў, рэканструкцыя якой была б няпоўнай без такой значнай з'явы як абярэг.

Абярэг (апатрапей) уяўляе сабой фальклорны феномен, які ўвасоблены ў прадпісаннях для апатрапеічнай дзейнасці чалавека. *Абярэгам* трэба лічыць сімвалічную магічна-рытуальную дзейнасць, у тым ліку вербальную, накіраваную, паводле народных уяўленняў, на 1) прадухіленне агрэсіі, якая пагражае існаванню або нармальнаму функцыянаванню аб'екта; 2) забеспячэнне існавання, натуральнага развіцця аб'екта аберагання.

У структуры абярэгаў адлюстраваліся народныя ўяўленні пра змаганне дабра са злом. Дабро як актыўная сіла ўвасабляецца ў *аберагальным рытуале*, які выконваюць *суб'екты абярэгаў* для яго *аб'ектаў* з дапамогай *сродкаў абярэгаў*, а зло прадстаўлена дзеяннямі *агрэсіўнага агента*.

Аб'ектам абярэгаў з'яўляецца тое, пра што праяўляўся клопат чалавека дзеля забеспячэння свайго існавання і развіцця. У аб'ектнай скіраванасці абярэгаў прыярытэт меў сам чалавек; іншым аб'ектам – жывёлам, маёмасці, раслінам – увага надавалася ў той меры, у якой яны мусілі задаволіць жыццёвыя патрэбы чалавека. *Агрэсіўны агент* здзяйсняе дэструктыўныя дзеянні супраць аб'екта. *Магічна-рытуальнае дзеянне* арганізоўваецца як адказ на агрэсію ў выглядзе сімвалічных актаў. *Суб'екты* – галоўныя дзейныя асобы абярэгаў, якія супрацьстаяць агрэсіі шляхам здзяйснення магічнага рытуалу. Інструментам аберагальнага дзеяння выступаюць *сродкі* абярэгаў – рэчы, рэчывы і магічныя сімвалы. Напрыклад: «*Калі ішоў дождж і з градам, то людзі выкідалі молаты і лапаты, тыя, што пяклі хлеб, у*

двор, штоб не ішоў град і не пабіў ім жыта» [6, *54*]. Тут аберагальным дзеяннем будзе *выкіданне*, суб’ектамі – *людзі*, аб’ектам – *жыта*, сродкамі – *молаты* і *хлебныя лапаты*, агрэсарам – *град*.

Згодна з фундаментальным крытэрыем – прасторава-часавымі дачыненнямі агрэсіўнага агента да аб’екта, што вызначае актуальнасць агрэсіі, выдзяляюцца наступныя групы абярэгаў:

група 0 – «спрыяльныя». Прыклад: «*Крэйдай надпісваюць тры крыжыкі на верхніх дзвярных і аконных вушаках, на свірнах, хлявах, на вуллях, упэўненыя ў тым, што надпісаныя крыжыкі ... захоўваюць у добрым стане ўсё жывое, што знаходзіцца па-за гэтымі крыжыкамі*» [1, *313*];

група 1 *– «папераджальныя», куды ўваходзяць* ***падгрупа 1.1*** *– «ахоўныя», напрыклад: «Есць на полі такія гэгі (крэмені) з дзірачкамі, што як жывіна мае на шыі завешану, то яна надта памоцна ад рабакоў (чарвякоў) і не дапускае заразы» [8, 166];* ***падгрупа 1.2*** *– «рэгулярна засцерагальныя», напрыклад: «Глухі мак свяцілі на Макавея і асыпалі хлеў, хату ад нябожчыкаў» [7, 61];* ***падгрупа 1.3*** *– «забаронныя»: «На Купала пастухам не пазваляюць пры чарадзе класці агонь, каб ведзьмы і чараўнікі не бралі жару і тым не рабілі ліха гавяду» [5, 56–57];*

група 2 *– «абаронныя», напрыклад: «Як находзіць вялікая хмара, а хто-небудзь адчыніць комін да закурыць на прыпеку свянцонае зелле, то хмара паверне ўбок, і дажджу не будзе» [5, 13];*

група 3 *– «пазбаўляльныя», напрыклад: «Існаваў звычай выганяць душу памерлага, якая вярнулася ў дом: замяталі венікам пакой, дзе ляжаў нябожчык, размахвалі сякерай» [4, 151].*

Мэтай групы 0 з’яўляецца спрыянне існаванню і натуральнаму развіццю аб’екта, групы 1 – захаванне наяўнага стану аб’екта, групы 2 – абарона аб’екта ад непасрэднай пагрозы агрэсіі, групы 3 – знішчэнне і выдаленне агрэсара з тэрыторыі аб’екта. Базавая мэта абярэгаў накіравана на захаванне жыцця, здароўя, працаздольнасці чалавека дзеля забеспячэння бесперапыннага існавання яго як біялагічнага віду. Усе іншыя мэты: канкрэтна-сітуацыйныя; адпаведныя класіфікаваным групам; накіраваныя на аберагание жывёл, раслін, павышэнне іх прадукцыйнасці, зберажэнне маёмасці і матэрыяльны прыбытак, з’яўляюцца мэтамі падпарадкаванымі, другаснымі.

Класіфікацыя і вызначаная іерархія абярэгаў дазволілі акрэсліць тэксты апатрапеічнага поля. Уласна аберагальнымі могуць лічыцца прафілактычныя тэксты, дзе мэтай магічна-рытуальнага дзеяння з’яўляецца прадухіленне агрэсіі. Памежнае становішча займаюць «спрыяльныя» тэксты, якія выражаюць імкненне людзей да рэальнай, дасягальнай дасканаласці, што робіць аб’ект недаступным для агрэсіі. Да класа абярэгаў можна аднесці частку забарон, дзе рытуал увасабляецца ў акце адмовы ад фізічнага дзеяння і маўлення, а таксама “пазбаўляльныя” тэксты, якія ўтрымліваюць усе структурныя кампаненты абярэгаў і дзе ставіцца мэта прадухілення аб’екта ад гібелі шляхам барацьбы з агрэсарам.

Наяўнасць адпаведных структурных кампанентаў і аберагальнай мэты, якая абумоўлівае гуманістычны, духоўна-этычны характар абярэга,

з’яўляецца тым галоўным, што адмяжоўвае яго ад іншых тэкстаў: павер’яў, лячэбнай і прадукавальнай магіі, прываротаў, адваротаў.

Шмат у чым *павер’і* ўяўляюцца знешне падобнымі да абярэга (ёсць аб’ект, можа фігураваць пагроза яго функцыянаванню і г. д.), але ў павер’ях няма асноўнага структурнага кампанента – магічна-рытуальнага дзеяння, якое б «уплывала» на зыход падзей. «*На старым* [месяцы – **В. К.**] – *самае лепшае даваць дзецям на глісты і наогул прымаць сродкі для знішчэння шкоднікаў, насякомых і чарвякоў на агародзе*» [1, *343*].

У адрозненне ад *лячэбнай магіі*, якая прадугледжвае ўздзеянне хутчэй на праявы, наступствы хваробаў і траўм, абярэгі скіраваны на змаганне з агрэсіўным агентам. Прысутнасць апошняга ў тэкстах лячэбнай магіі неабавязковая.

Найвялікшую складанасць пры адмежаванні ўяўляе *прадукавальная магія* (наданне аб’екту новых якасцяў). У большасці чыста «прадукавальных» тэкстаў агрэсія нават не мяркуецца, мэта іх іншая. Калі мэтай тэкстаў групы 0 з’яўляецца спрыянне *натуральным* працэсам аб’екта, прызначэнне прадукавальнай магіі – надаць такія якасці аб’екту, якіх ён не меў дагэтуль, дасягнуць перавагі над іншымі падобнымі аб’ектамі, напрыклад: «*Калі выводзяць з хаты маладога вала на першую работу, ... рогі абвязваюць чырвонай жычкай. Тады вол хутка зразумее работу*» [3, *153*].

У *прываротах, адваротах* магічныя дзеянні выконваюцца з мэтай маніпуляцый з іншымі аб’ектамі. У названых тэкстах не зафіксаваны дзеянні агрэсара. «*Суравой ніткаю, працягнутай з дапамогаю іголкі праз дзвюх жаб, дакрануцца намечанай асобы»* [9, *116*].

Сутнаснай, фундаментальнай характарыстыкай абярэгаў выступаюць прастора і час здзяйснення магічнага рытуалу. У тэкстах абярэгаў прадстаўлены:

1) <u>рэальныя прастора і час</u>. *Рэальнай прасторай* мы называем тую, якую займаюць самі людзі і іншыя аб’екты абярэгаў. Галоўнымі месцамі знаходжання аб’ектаў абярэгаў былі: для чалавека – дом, храм, поле, гарод, дарога; для свойскіх жывёл і птушак – хлеў, стайня, двор; для рэчаў – хата, іншыя пабудовы; для раслін – поле, агарод. *Рэальны* – звычайны, актуальны час, у якім існуюць аб’екты і рэалізуюць апатрапеічную актыўнасць людзі;

2) <u>ідэальныя, сакральныя прастора і час</u>. *Сакральная прастора* – гэта прастора верхняга, нябеснага свету багоў, дзе ўсё ўяўлялася ідэальна зладжаным. На зямлі яна прадстаўлена аб’ектамі з першапачаткова высокім сакральным статусам: месцамі адпраўлення хрысціянскіх рытуалаў – храмамі, выканаўцамі хрысціянскіх рытуалаў – святарамі, хрысціянскай атрыбутыкай – крыжамі, абразамі, асвечанай вадой і інш. *Сакральны час* **–** святло, светлавы дзень – неабходная ўмова існавання рэальных жывых аб’ектаў і адначасова – атрыбут сакральнасці. Аберагальныя магічныя дзеянні выконваліся, «як узнімецца сонейка», «да заходу сонца», калі нячыстыя сілы мелі мінімальную актыўнасць;

3) <u>дэрэалізаваныя, скажоныя прастора і час</u>. *Прастора дэрэалізаванага, скажонага свету* падаецца як хаатычная, спустошаная, неакрэсленая,

неструктураваная, падуладная «начному парадку». *Дэрэалізаваны, скажоны час*, перш за ўсё, асацыіруецца з начным часам сутак.

У апатрапеічным сцэнарыі сакральныя прастора і час выступаюць у ролі абаронцаў аб’ектаў: «*Як пан Езус па зямлі хадзіў, то не раз, бывала, гарэшкамі жывіцца, таму чорт ніколі не хаваецца пад ляшчыну і пярун у яе не б’е*» [8, *172*]. Дэрэалізаваныя прастора і час могуць быць як агрэсарамі, так і вымушанымі абаронцамі рэальных аб’ектаў. Напрыклад, у тэкстах забарон як вітальна небяспечнае месца фігураваў «залом» у жыце, нібыта зроблены чараўніком або ведзьмай. «*Калі не вярнулася з пашы якая-небудзь скаціна і засталася да ночы не адшуканая, на ноч утыркаюць у хлеўны касяк нож, лязом угору*» [3, *180*].

Кірункамі апатрапеічнага ўздзеяння з’яўляюцца:

1) *набліжэнне да ідэальнага* ў выніку выкарыстання сакральных элементаў у пераважна рэальных прасторы і часе. У выніку спалучэння рэальных прасторы і часу з ідэальнымі ўсё, што задзейнічана ў гэтай сітуацыі, набывае станоўчыя, ідэалізаваныя рысы і якасці. У амаль «чыстых» прасторы і часе ўжываюцца пераважна сакралізаваныя сродкі і падкрэслена «правільныя» дзеянні. Апошнія здзяйсняюцца вельмі прыхільнымі да аб’екта рэальнымі суб’ектамі, міфалагізацыя якіх адбываецца толькі часткова: у тэкстах найчасцей фігуруюць сямейнікі і хросныя бацькі, зрэдку – святары;

2) *набліжэнне да рэальнага* шляхам унясення апатрапеічных элементаў у дэрэалізаваныя прастору і час. Сярод суб’ектаў тут фігуруюць персанажы, якія валодаюць сакральнай магічнай сілай высокай ступені, якая дасягае найвышэйшай, боскай. Стратэгія дзеянняў згодна з такім прынцыпам дае аб’екту перспектыву на далейшае развіццё, удасканаленне.

Узнаўленне рэальнасці адбываецца згодна з двума прынцыпамі: *алапатычным* – уздзеянне супрацьлеглым і *гомеапатычным* – уздзеянне падобным. Першы прынцып рэалізуецца ў эфектах сакральных элементаў абярэгаў (прыўнясенне святла), другі – у эфектах «тагасветных» элементаў (выкараненне цемры).

Беларускія абярэгі можна лічыць рэпрэзентатыўнай часткай, мікрамадэллю старажытнай міфалагічнай сістэмы. Прыналежныя ёй элементы: глыбокая вера людзей у панаванне над усім існым звышнатуральных сіл, з якой зыходзіць непахісная вера ў магічную моц апатрапеічных рытуалаў, а таксама ўяўленні пра пабудову свету – рэгулярна праяўляюцца ў беларускіх абярэгах.

Абярэгі арганізацыйна паўтараюць трохузроўневую пабудову свету. У тэкстах абярэгаў выяўлены тры сферы, якія адпавядаюць пластам гэтай пабудовы: *рэальная* – сярэдняму, зямному свету жывых; *ідэальная, сакральная* – верхняму, нябеснаму свету багоў; *дэрэалізаваная, скажоная* – ніжняму, падземнаму свету памерлых.

Адметнасцю абярэгаў у кантэксце старажытнай міфалагічнай сістэмы з’яўляецца спецыфічная расстаноўка сіл у змаганні дабра са злом. У беларускіх абярэгах адсутнічае апазіцыя сакральнага і рэальнага. Сакральны свет у аўтэнтычных тэкстах выступае на баку рэальнага, а рэальнае імкнецца

да сакральнага, разам яны ўступаюць у антаганістычныя стасункі з агрэсіўным антысветам. Сакральны свет выступае ў тэкстах беларускіх абярэгаў ідэальна, сіметрычна ўладкаваным; антысвет уяўляецца не як аморфнае, хаатычнае ўтварэнне, а структурызаваны леваасіметрычна, зваротным чынам да рэальнага, правага свету.

Характэрнай рысай беларускіх абярэгаў з'яўляецца абмежаванасць міфатворчасці рэалістычнымі памкненнямі людзей, адпаведнымі базавай апатрапеічнай мэце. Можна меркаваць, што абярэгі ўяўляюць сабой асаблівы тып міфа-рытуальнай дзейнасці, накіраваны не столькі на дасягненне сакральнасці, ідэальнага стану, колькі рэальнасці, неабходнай для жыццёвай і гаспадарчай дзейнасці старажытных беларусаў, адпаведнай сістэме іх каштоўнасцяў.

Апытальнік для збору аберагальных тэкстаў

Падчас вывучэння больш за тысячы тэкстаў абярэгаў мы сустрэлі творы, якія было цяжка аднесці да якой-небудзь з выдзеленых вышэй груп. Так, у большасці абярэгаў «ад сурокаў» застаецца незразумелым: магічна-рытуальныя дзеянні выконваюць ці з мэтай папярэдзіць суроκі, ці з мэтай знівеліраваць іх наступствы. Нярэдка сустракаюцца хібы запісаў даследчыкаў, дзе не пададзена мэта абярэга, не пазначаны агрэсар або нават аб'ект, ці даецца недастаткова абгрунтаваная інтэрпрэтацыя рытуалу, што таксама не дазваляе дакладна аднесці некаторыя фальклорныя тэксты да пэўнай апатрапеічнай групы. Таму для вывучэння абярэгаў важнае значэнне мае правільна сабраная інфармацыя, якая ўдакладняе ўсе іх структурныя кампаненты, абставіны здзяснення аберагальных рытуалаў, а таксама стаўленне інфарманта да гэтай з'явы. Прапануецца прыкладны **пералік пытанняў**, якія мусіць задаваць збіральнік, апытваючы носьбітаў фальклору.

Найбольш абагульненымі, абавязковымі пытаннямі з'яўляюцца наступныя: *Дзеля чаго здзяйсняецца абярэг? Каго (што) ён ахоўвае/абараняе? Ад каго (чаго) ахоўвае/абараняе абярэг? Хто выконвае аберагальныя дзеянні? Што звычайна робіцца, каб дасягнуць пастаўленай мэты? Якія словы пры гэтым прамаўляюцца? Ці Вы ведаеце тэксты замоў? Якія рэчы выкарыстоўваюцца для выканання абярэга? У які час сутак, пару года, адмысловую дату здзяйсняецца абярэг? Ці прымеркаваны абярэг да пэўнага свята? Ці патрэбна спецыяльнае месца для яго выканання? Апішыце яго. Калі чалавек здзейсніць тое, што забараняецца, якія будуць наступствы? Што трэба рабіць, калі чалавек парушыў правіла? Ці верыце Вы, што такі абярэг дапамагае ў жыцці?*

Часта рэспандэнты губляюцца і не могуць даць дакладнай інфармацыі. Таму дадаткова рэкамендуецца задаць шэраг удакладняючых пытанняў. Іх лепш ставіць «ад зразумелага», напрыклад, адштурхоўваючыся ад **сродку** – найбольш дэманстратыўнага кампанента абярэга. Прапануюцца наступныя пытанні: *У якіх выпадках выкарыстоўваецца асвячоная вада, асвячоныя зёлкі, зяляніна, асвячоная ежа (яйка, мяса), грамнічная свечка, асвячоная*

вярба, сякера, нож, качарга, серп, каса, замок, ручнік, пояс, палатно, абыдзённік, чырвоная нітка ці вяроўка, кажух, фартух, штаны, кашуля, капялюш, іншае адзенне, хлеб, соль, венік, мятла, зямля, агонь, вуголле, зерне, мак, часнок, рэшата, засланка і інш.? Якія дзеянні нагадваюць форму кола, крыжа, квадрата, трохкутніка, дугі? Колькі разоў выконваецца дзеянне?

У дачыненні да **аб'екта** абярэгаў: *Як аберагаюць маладых, цяжарных, жанчыну, якая нараджае, народжанае дзіця, дзіця па дарозе на хрэсьбіны, хлопцаў-рэкрутаў, жней, пажылых людзей? Што звычайна робяць перад падарожжамі, купляй-продажам, будаўніцтвам дому, вяселлем, судом, экзаменам, спаборніцтвам, іншымі важнымі падзеямі? Што робяць са свойскімі жывёламі падчас першага выгану скаціны, на пэўныя даты, святы? Як ахоўваюць дамы і іншыя забудовы? Калі выбраляюць/будуюць новае, што пры гэтым робяць? Як ахоўваюць расліны? Што робяць, каб добра расло і каб ніхто не пашкодзіў?*

Для ўдакладнення характару **небяспекі і агрэсіі**: *Што робяць, каб аберагчыся ад ведзьмы, іншай нячыстай сілы сурокаў, хваробаў, драпежнікаў, шкодных насякомых, пустазелля, буры, граду, грому, пажару?*

Варта таксама высветліць падрабязнасці, датычныя **суб'ектаў** абярэга: *Што робяць звычайныя людзі, члены сям'і, брат і сястра, дзіця, першы сустрэчны, дзяўчаты, цяжарная, удава, старыя людзі, бабка-павітуха, жняя, пастух, хросныя бацькі, знахар, чараўнік, стараста, святар і г. д.? Да каго з вышэйшых сіл звяртаюцца па дапамогу? Што робяць употай, усёй сям'ёй ці цэлай вёскай?*

Сабраны такім чынам матэрыял дазволіць выявіць новыя цікавыя падрабязнасці здзяйснення аберагальных магічных рытуалаў, што будзе карысна навукоўцам, выкладчыкам, студэнтам і тым, хто цікавіцца народнай творчасцю. Дадзеная распрацоўка дапаможа у падрыхтоўцы выкладчыкаў да заняткаў па беларускім фальклоры, а таксама ў арганізацыі і правядзенні фальклорнай практыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / уклад. А. І. Гурскі. Мн., 2003.
2. *Корсак В. У.* Міфасемантыка і функцыянальнасць беларускіх абярэгаў у кантэксце старажытнай міфалагічнай сістэмы: дыс. ... канд. філал. навук. Мн., 2006.
3. *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск, 1897.
4. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. У. А. Васілевіч. Мн., 1986.
5. Сержпутоўскі А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мн., 1930.
6. *Толстой Н. И., Толстая С. М.* Заметки по славянскому язычеству // Обряды и обрядовый фольклор: сб. ст. М., 1982. С. 49–83.

7. Тураўскі слоўнік: у 5 т. / рэд. А. А. Крывіцкі. Мн., 1984. Т. 3: Л–О.

8. *Federowski M.* Lud białoruski na Rusi Litewskiej: w 8 t. Kraków, 1897. T. 1.

9. *Wereńko F.* Przyczynek do lecznictwa ludowego // Materyjały Antropol.-Archeol. i Etnogr. Kraków, 1896. T. 1. S. 99–299.

Людмила Ярошенко

РАЗВИТИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КУРСА «ФОЛЬКЛОРИСТИКА»

Изучение фольклора имеет особое значение в рамках вузовской программы подготовки специалистов-филологов. Этот курс призван не только познакомить студентов с традиционной культурой, но и способствовать становлению «человека культуры» (по В. С. Библеру [1]). Современная социокультурная ситуация такова, что многие выпускники не работают по специальности, проходят переквалификацию, меняют сферу деятельности. Приобретенные филологические знания, умения, навыки оказываются невостребованными в их профессиональной деятельности и в жизни. Вместе с тем, знание традиций не только основа филологической деятельности, но и залог жизнеспособности человека и социума.

Потребность сформировать не только филолога, но «человека культуры» поставила проблему переосмысления концепции преподавания курса «Фольклористика». Возникла необходимость соединить усвоение фундаментальных основ науки о фольклоре, исследовательский опыт студентов и способности применять теоретические и методологические знания *не только в профессиональной деятельности, но и в жизнедеятельности в целом* (воспитании детей, создании национально маркированного интерьера, одежды и т. д.).

Макроцель изучения курса «Фольклор» должна заключаться в том, чтобы создавать образовательные ситуации, благодаря которым *знакомство с фольклором станет смысложизненным этапом в профессиональном и личностном становлении студентов.* Поэтому первостепенными в плане развития личности студента считаем развитие таких ценностей, как личностный интерес, увлеченность, способность к актуализации знаний в жизни, критическое отношение к знаниям, самообразование, креативные, исследовательские способности. Только при их комплексном формировании знание становится событийным, контекстным, переживаемым, эмоционально окрашенным.

Результатом образовательного процесса должны стать ментальные стратегии понимания, анализа и интерпретации феноменов фольклорной и

постфольклорной культуры. Соответственно содержанием является не канонический список родов, жанров, видов, жанровых разновидностей фольклора, обязательный для ознакомления, а набор интеллектуальных действий аналитического и творческого характера, представленный в форме *духовно-практических навыков эстетически «квалифицированного» понимания, анализа и интерпретации текста народной культуры в целом и отдельных его репрезентаций.*

Теоретическими основами образовательного процесса стали **теория творчества** (см., например, [11])**, понятие способностей** (см., например, [5])**, понятие культурного опыта.**

Известно, что творческий процесс предполагает прежде всего формирование **личности творца***:* его интеллектуальных способностей, интуиции, техник мыследеятельности. Результатом является прежде всего развитие в творческом процессе психических, нравственных качеств, эстетических чувств, интеллектуальных способностей студента, приобретение знаний и др. Поэтому стратегия формирования творческих способностей и организации творческого процесса определяется следующим вектором: от формирования интеллектуальных способностей к творчеству. На первом этапе предполагается формирование интеллектуальных способностей (конспектирование, овладение понятийно-терминологическим аппаратом, различными классификациями, формулировка определений и т.п.); на втором этапе – развитие техник мыследеятельности (техники актуализации, обобщения, анализа, интерпретации и др.), на третьем – реализация и актуализация деятельности в жизненной практике (создание творческого проекта, сценария, статьи).

Напомним., что культурный опыт является концентратом культурных традиций прошлых поколений. И вместе с тем, культурный опыт – фактор психического и интеллектуального развития личности. В образовательном процессе формирование индивидуального культурного опыта студентов включает две тенденции: к сохранению традиций (стабильную) и поисковую. Культурный опыт – это своего рода «словарь» значений и смыслов, которыми наделяется в нашем сознании мир. Состав этого словаря напрямую зависит от нашей **культурной памяти.** Человек в той или иной степени принадлежит культурной традиции и является носителем культурной памяти (хотя ее объем и ограничен его культурным опытом). Носитель культурной памяти может в отдельных случаях реконструировать, частично или полностью, смысл знаковых элементов определенной модели мира.

Отметим, что понятие культурного опыта связано с понятиями **знака и текста** [8]. Знаки различных культур и культурных традиций инкорпорированы в художественный текст. Знак в тексте всегда эквивалент-заместитель какой-либо культурной реалии. При этом, в силу конвенциональной природы знака (знаковое значение — следствие культурного договора, социокультурной конвенции), его значение или значения актуализируются не только в тексте, но, прежде всего, в культуре в

целом. Образование знаковых систем происходит в потоке культуры, оно складывается не сразу, все время происходит то, что Ю. М. Лотман называл «движением семиосферы»: знаки то попадают в сердцевину, в центр пространства культуры, то уходят на периферию, утрачивая свое значение [4]. А жизнь так и строится: она либо насыщается культурными смыслами, либо опять превращается в десемантизированное поле, лишенное культурных смыслов и традиций. Таким образом, если мы утрачиваем способность реконструировать внетекстовые значения, мы утрачиваем и возможность адекватного прочтения текста и мира как текста. Следовательно, одна из задач, требующих решения в образовательном процессе, – формирование навыков реконструкции значений знаковых элементов текста (в широком смысле), всегда отсылающих к некоторой внетекстовой культурной реальности. Что, соответственно, требует приобретения Из этого вытекает необходимость **профессионального опыта** «чтения» и реконструкции знаков и знаковых систем.

Методологической базой образовательного процесса является комплекс подходов, включающий культурологический, личностно-ориентированный и мыследеятельностный [10], а также принципы субъектности, диалогичности [2, 9], деятельности, проблемности, самообразования, рефлексии (см., например, [3], [6], [7]).

Для осуществления образовательного процесса была преобразована форма проведения лекционных, практических, лабораторных занятий из монологической в диалогическую, из пассивной в деятельностную. Поскольку фольклористические исследования являются новым видом деятельности для студентов, они должны овладеть необходимыми средствами – научными знаниями о фольклоре, структурированными в виде отдельных блоков. Стратегия каждого блока – «от конспекта к проекту». Блоки-модули начинаются занятиями, нацеленными на мотивацию личной заинтересованности в изучении курса в целом и отдельных тем в частности, актуализацию, обобщение и анализ индивидуального культурного и жизненного опыта, овладение знаниями, организующими мышление и деятельность (конспектирование, аннотирование, постановка вопросов, проблематизация), и категориально-понятийным аппаратом. На следующем этапе студентам предлагается освоить методику построения теоретической модели жанра, методику исторического комментирования, методологии (семиотическую, генетическую, структурную и др.). В конце каждого модуля студенты должны представить творческий проект, сценарий, статью и др. с целью реализации полученных знаний. Для них были разработаны персональные задания и творческие проекты (например, «Сказания о чудотворных иконах Божией Матери: икона как текст и текст об иконе», «Образ повседневности в современном городском фольклоре», «Онирология и эстетическая деятельность», «Феноменология имени в фольклоре»), предложены направления деятельности и применения ее результатов на факультете (например, персональные рубрики сайта «ФОЛЬКФЭСТ», работа над созданием архива фольклорно-этнографических материалов, каталога,

сменных стендов и выставок и др.); определены возможности сотрудничества с городскими организациями (газетами, телевидением, музеем и др.) с учетом творческого потенциала студентов, их индивидуального культурного и профессионального опыта, личных интересов и пристрастий.

Кроме того, реализация образовательного процесса осуществляется и в ходе **фольклорно-краеведческой практики.** Практика включает полевую, исследовательскую, экскурсионную работу, а также ролевые игры, психологические тренинги, дискуссии, рефлексии, развлекательные мероприятия фольклорной направленности. Используемые методы активного обучения способствуют тому, что, интерпретируя различные тексты архаической культуры, студенты включаются в диалог с ней, осознавая смысловой материал не просто как факты истории культуры, а как актуальное явление.

В качестве творческих заданий студентам предлагаются на выбор следующие: эссе об исполнителе, мини-исследование (научно-популярная статья), текст экскурсии, сценарий вечера, тренинга, дискуссии. При постановке заданий учитываются способности и интересы студентов.

Опыт реализации данной стратегии показал, что, развивая индивидуальный культурный, профессиональный опыт, можно формировать национальное самосознание, а изучение фольклора, интерес к нему, краеведческая деятельность будут иметь продолжение за пределами вуза.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Библер В. С.* От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. – М., 1991.

2. *Курганов С. Ю., Соломадин И. М.* Учебный диалог и психологические исследования мышления. // Методологические проблемы оснований науки: сб. ст. Киев, 1986.

3. *Лавлинский С. П.* Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. М., 2003.

4. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.

5. *Столяренко Л. Д.* Основы психологии. Ростов-на-Дону., 1997.

6. *Стрельцова Л. Е., Тамарченко Н. Д.* Новый взгляд на цели и задачи литературного образования // Искусство и образование: независимый художественно-педагогический журнал. 1994. №1. С. 8–16.

7. *Тюпа В. И., Троицкий Ю. Л.* Школа коммуникативной дидактики и гражданское общество // Дискурс: научный журнал / ред. В.И.Тюпа. Новосибирск, 1997. №3–4.

8. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004.

9. *Шеин С. А.* Диалог как основа педагогического общения // Вопросы психологии. 1991. №1. С.44-53.

10. *Щедровицкий П. Г.* Лекции по философии образования. М., 1993.

11. *Ярошевский М. Г.* Проблемы научного творчества в современной психологии. М., 1977.

Ізольда Ківель

АРГАНІЗАЦЫЯ НАВУКОВА-ДАСЛЕДЧАЙ РАБОТЫ ПА ФАЛЬКЛАРЫСТЫЦЫ Ў СТАРЭЙШЫХ КЛАСАХ СЯРЭДНЯЙ ШКОЛЫ

Навуковая і навукова-даследчая работа школьнікаў сёння – неад'емная частка навучальнага працэсу ў школе і ліцэі. Традыцыйнымі сталі і навукова-практычныя канферэнцыі навучэнцаў, што праводзяцца штогод у сярэдніх навучальных установах, а таксама на ўзроўні раённых і гарадскога камітэтаў па адукацыі Мінгарвыканкама. Кола навуковых праблем, якія ўздымаюцца ў даследаваннях школьнікаў, надзвычай шырокае – ад паліталогіі і рэлігіі да займальнай фізікі. Зразумела, гэтае кола акрэслена не толькі інтарэсамі саміх вучняў, але і магчымасцямі і зацікаўленасцю іх навуковых кіраўнікоў, у якасці якіх выступаюць у асноўным настаўнікі-прадметнікі. Аднак у апошнія два-тры гады назіраецца цікавая тэндэнцыя: для навуковых кансультацый у час падрыхтоўкі даследчыцкіх прац школьнікаў запрашаюцца выкладчыкі вышэйшай школы і навукоўцы. Гэта пашырае сферу даследаванняў і надае вучнёўскім навуковым работам новыя якасці: добрую метадалагічную базу, выверанасць палажэнняў, ускладненасць пастаўленых задач. Праўда, ёсць тут і адваротны эфект: школьныя работы ўсё больш нагадваюць студэнцкія курсавыя і дыпломныя праекты, страчваюць навізну погляду і самабытнасць.

Тым не менш, пэўнае кола навуковых праблем па-ранейшаму застаецца амаль не асвоеным даследчыкамі-пачаткоўцамі. Адна з такіх праблем – даследаванне нацыянальнага фальклору. У гэтай сувязі цікавым падаецца агляд і аналіз тэм навуковых работ, прадстаўленых на адной з гарадскіх навукова-практычных канферэнцый навучэнцаў (гуманітарныя дысцыпліны) [3]. Сярод секцый канферэнцыі – секцыі сацыялогіі, філалогіі, гісторыі, псіхалогіі, краязнаўства і інш. Работы, прысвечаныя даследаванням разнастайных праяў традыцыйнай культуры ў сучасным жыцці, асобных жанраў фальклору, абараняліся на секцыі этнаграфіі (што адразу ж выклікае непаразуменне). Агульная колькасць такіх работ – да дваццаці штогод. Вось для прыкладу некалькі назваў вучнёўскіх прац: «Беларускія народныя святы і абрады», «Беларускі фальклор перыяду Вялікай Айчыннай вайны», «Фолк-мадэрн у сучасным беларускім мастацтве», «Гісторыя беларускага касцюма», «Са спадчынай продкаў – у будучыню!», «Сімволіка беларускага фальклорнага танца», «Паэтыка пахавальных галашэнняў» і да т. п. Акрамя таго, вялікую папулярнасць (і заахвочванне з боку журы канферэнцыі) маюць разнастайныя прэзентацыі, якімі суправаджаюцца даклады: дэманстрацыя слайдаў, відэа, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Безумоўна, прэзентаваць вынікі працы на тэму «Народны вясельны абрад: мінулае і сучаснасць» можна вельмі эфектна. Але, зразумела, не запісамі аўтэнтычных вясельных песень як неад'емнай часткі абраду, а фота- і відэаздымкамі, зробленымі падчас вяселля, і ілюстрацыямі з энцыклапедычных даведнікаў

кшталту «Этнаграфія Беларусі» ці «Беларускае вяселле». Відавочна, што ў адзін воз тут запрэжаны і лебедзь, і рак, і шмат хто яшчэ. Атрымліваецца, што пытанні фалькларыстыкі падмяняюцца этнаграфічнымі, культуралагічнымі і міфалагічнымі. І гэта пры тым, што сёння ледзьве не галоўным кірункам ідэалагічнай работы ў школе і ВНУ з'яўляецца выхаванне навучэнцаў на аснове народных традыцый, народнай культуры, гісторыі, што патрабуе сур'ёзнага, грунтоўнага падыходу да шматлікіх аспектаў народнай творчасці – паэтычнага, музычнага і інш. Пераемнасць і няспыннасць у працэсе стварэння матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей і ў працэсе выхавання маюць адну аснову – традыцыі. Таму адукацыя і выхаванне непарыўна звязаны з традыцыйнай культурай таго народа, нашчадкаў якога дзяржава і рыхтуе ва ўстановах адукацыі.

Нельга не заўважыць, што асобныя працы школьнікаў адрозніваюцца складанасцю і навізной праблематыкі, заяўленай ужо ў тэмах. Напрыклад, «Рэканструкцыя некаторых міфалагічных уяўленняў беларусаў па матэрыялах песеннага фальклору і індаеўрапейскіх паралеляў» (ліцэй №2, навуковы кіраўнік Д. А. Дрожжа, настаўнік), «Паэтыка пахавальных галашэнняў» (СШ № 89, навуковы кіраўнік Н. А. Беркутава, настаўнік). Цікавымі падаюцца таксама працы навучэнцаў ліцэя БДУ, напісаныя ў розныя гады: «Вясельны абрад у этнаграфічным і літаратурным кантэксце» (2007 г., навуковы кіраўнік В. В. Кушнярэвіч, настаўнік-метадыст), «Моўная карціна свету беларусаў у святле прыказак і фразеалагізмаў» (2005 г., навуковы кіраўнік Н. Я. Вайніловіч, настаўнік), праблематыка якіх знаходзіцца на стыку філалагічных дысцыплін, этнаграфіі і фалькларыстыкі [1, 2].

Пытанне пра тое, якое месца адводзіцца вывучэнню вуснай народнай творчасці ў школе, – тэма асобнай гаворкі, адказ на яго ў нашы задачы не ўваходзіць. Аднак нельга не заўважыць, што ўяўленні пра фальклор і тым больш пра фалькларыстыку ў вучняў (і, варта прызнаць, у настаўнікаў) часта самыя павярхоўныя. І выклікана гэта не хібамі школьнай праграмы, а агульным грамадскім стаўленнем да фальклору, тым, як яго ўспрымае масавы глядач-слухач.

Усе мы ведаем святы, шоу «пад фальклор», якія амаль не адрозніваюцца сцэнарыямі і складам удзельнікаў. У адной звязцы выступаюць самадзейныя і прафесійныя выканаўцы, спяваюцца і купальскія, і велікодныя песні, гучыць і блізкая да аўтэнтычнай, і прафесійна аранжыраваная музыка. Ствараецца ўражанне, што ўсё гэта аб'яднана хіба толькі касцюмамі (таксама «пад фальклор») і абавязковымі для ўсіх канцэртных выпадкаў бабулькамі-пявуннямі. Ці гэта фальклор? Адпаведна, склалася масавае ўяўленне пра нацыянальную традыцыйную культуру як пра відовішча, шоу: фальклор – гэта бабульчыны песні і танцы пад дудку і цымбалы (і не забыць пра касцюмы!). А які фальклор, такая і навука пра яго. Зразумела, чаму на пачатковым, школьным этапе вывучэння і даследавання фальклору часцей ухіл робіцца ў бок этнаграфіі і народнай абраднасці і амаль не закранаюцца ўласна фалькларыстычныя праблемы.

Зразумела, што асноўная нагрузка (і адказнасць) за вывучэнне вуснай народнай творчасці ў школе ўскладаецца на настаўнікаў роднай мовы і літаратуры. Яны ж, як правіла, кіруюць і напісаннем навуковых работ па фалькларыстыцы, калі ў школе не выкладаецца, напрыклад, факультатыўны курс, які чытаецца запрошаным спецыялістам – выкладчыкам ці навукоўцам. Настаўнік, такім чынам, сам міжволі вымушаны станавіцца спецыялістам, вывучаць навуковую і навукова-метадычную літаратуру і г. д. Не заўсёды нават настаўнік вышэйшай катэгорыі можа на належным узроўні забяспечыць вучняў і неабходнымі навуковымі крыніцамі, і прафесійнымі парадамі. Таму апраўданым будзе зварот да фалькларыстаў як кансультантаў, але ні ў якім разе нельга апраўдаць прафанацыю і папулярызатарскі ўхіл вучнёўскіх даследаванняў, імкненне падмяніць навуковую праблематыку эфектнымі элементамі прэзентацыі.

Ні ў якім разе нельга прыніжаць значэнне і значнасць самай шырокай папулярызацыі фальклору ў масах, у тым ліку і сярод школьнікаў. Варта ладзіць вечарыны, прысвечаныя народным традыцыям, ствараць фальклорныя і этнаграфічныя гурткі і студыі. Тым больш, такія пачынанні актыўна падтрымліваюцца на розных адміністрацыйных узроўнях. Але ж не варта змешваць навуку і шоу, выкарыстоўваць каштоўныя здабыткі духоўнай і матэрыяльнай культуры утылітарна, дзеля справаздачнасці: і ў нас, маўляў, ёсць народны ансамбль, і мы – у рэчышчы надзённых тэндэнцый. Тым самым настаўнікі і кіраўнікі навучальных установ папросту замацоўваюць самае павярхоўнае, прымітыўнае ўяўленне навучэнцаў пра духоўную спадчыну народа, і гэтае ўяўленне пасля надзвычай складана змяніць, таму што яно ўжо само стала традыцыяй.

Не хацелася б паўтараць прапісныя ісціны, але варта нагадваць тым жа настаўнікам, што далучэнне маладога, такога сёння рацыянальнага і меркантыльнага пакалення да народнай творчасці – гэта своеасаблівы «універсітэт культуры», праз які толькі і магчыма перайсці да спецыяльнай універсітэцкай падрыхтоўкі, увайсці ў сусветную цывілізацыю і застацца сабой, адметнай у сваёй самабытнасці асобай. І для гэтага зусім не абавязкова апранацца ў хвартухі і андаракі.

ЛІТАРАТУРА

1. Першы крок у навуку: Тэзісы даклкад. 11-й навук.-практ. канф. Ліцэй БДУ / адказны за выпуск А. П. Андрэева. Мн., 2005.

2. Першы крок у навуку: Тэзісы даклад. 13-й навук.-практ. канф. Ліцэй БДУ / адказ. за вып. Т. Я. Янчук. Мн., 2007.

3. Программа 25 городской научно-практической конференции учащихся (II тур), 17–23 апреля 2006 г. Мн., 2006.

Таццяна Марозава

ФАЛЬКЛОРНЫ ПРАКТЫКУМ ЯК ФОРМА ПАДРЫХТОЎКІ СТУДЭНТАЎ-ФІЛОЛАГАЎ ДА ВУЧЭБНАЙ ПРАКТЫКІ

Фальклорная практыка студэнтаў філалагічнага факультэта БДУ з 60-х гадоў XX ст. з’яўляецца неад’емнай часткай вучэбнага працэсу пры падрыхтоўцы спецыялістаў-філолагаў па спецыяльнасцях 1-21 05 01 «Беларуская філалогія», 1-21 05 02 «Руская філалогія», а з другой паловы 90-х гадоў – і спецыяльнасці 1-21 05 04 «Славянская філалогія». У Агульнаадукацыйным стандарце па фальклорнай практыцы пазначана, што сярод відаў праходжання фальклорнай практыкі арганізацыя працы студэнтаў магчыма як у архіўных фальклорных фондах пры кафедры, якая ажыццяўляе практыку ў ВНУ, так і па індывідуальных праграмах (што датычыцца замежных студэнтаў). У БДУ праходжанне фальклорнай практыкі адбываецца з улікам усіх форм, якія прадстаўлены ў Стандарце (аб відах і формах работы падчас фальклорнай практыкі ў лабараторыі беларускага фальклору БДУ падрабязна апісана аўтарам у артыкуле, які быў надрукаваны ў мінулагодніх матэрыялах семінара, змешчаных у выпуску 5 зборніка навуковых артыкулаў «Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі» (Мінск, 2008).

Асноўная форма праходжання фальклорнай практыкі студэнтаў БДУ з 1994 года – ажыццяўленне самастойнай збіральніцкай работы па месцы жыхарства з прадстаўленнем справаздачы. Каб падрыхтаваць студэнтаў да такой формы работы, кіраўнікі практыкі праводзілі кансультацыі: падчас семестра, перад пачаткам практыкі і некалькі разоў – падчас прымання справаздачы; распрацоўвалі і знаёмілі студэнтаў з метадычнымі напрацоўкамі ў гэтай галіне (дастакова згадаць вучэбна-метадычнае выданне «Метадычныя ўказанні і праграма-апытальнік для праходжання фальклорнай практыкі студэнтаў філалагічнага факультэта» (складальнікі Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, 1995 г.) і 5 выпускаў даведачных матэрыялаў пад агульнай назвай «Метадычныя ўказанні і ілюстрацыйны матэрыял для правядзення фальклорнай практыкі студэнтаў 1 курса філалагічнага факультэта» (пад рэдакцыяй Р. М. Кавалёвай; аўтары – студэнты і выкладчыкі БДУ); абавязкова ажыццяўлялі экскурсію студэнтаў у навукова-даследчую лабараторыю беларускага фальклору БДУ.

Вопыт працы выкладчыкаў-фалькларыстаў кафедры тэорыі літаратуры БДУ па падрыхтоўцы студэнтаў да самастойнай палявой практыкі на працягу больш 10 гадоў паказаў, што правядзення названых форм работы не заўсёды дастаткова. Год за годам прыблізна палова ад агульнай колькасці збіраўшых фальклорныя творы самастойна студэнтаў мела значныя праблемы пры падрыхтоўцы выніковай справаздачы па практыцы і вымушана была ці згаджацца з невысокай адзнакай, ці крапатліва перарабляць выніковыя матэрыялы. Выкладчыкі неаднаразова рабілі спробы палепшыць сітуацыю: на кафедры пакідалі так званую «ўзорную папку», у якой былі сабраны

выдатна афармленыя матэрыялы практыкі; выдавалі кожнаму ў рукі праграму-апытальнік з правіламі афармлення; праводзілі дадатковыя кансультацыі, але праблема вырашалася марудна і не заўсёды меўся чакаемы вынік. Супрацоўнікі навукова-даследчай лабраторыі беларускага фальклору БДУ не змаглі дапамагчы ў вырашэнні праблемы, таму што дадзеная праца выходзіла за межы іх прафесійнай дзейнасці, а таму засяроджвалі ўвагу на азнаямленні з працай лабараторыі і станам захавання фальклорных матэрыялаў. Сітуацыя кардынальна змянілася пасля стварэння вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору, супрацоўнікі якой правялі шэраг арганізацыйных мерапрыемстваў:

1) дзякуючы падтрымцы дэканата, у першую чаргу пашырылі межы архіваў, «перавёўшы» жанравы і аўдыёвідэархівы ў новыя памяшканні. Такім чынам вызваліся месца для працы студэнтаў адразу ў трох архівах;

2) акрэслілі канцэпцыю праходжання практыкі ў лабараторыі, вызначыўшы віды і формы работы;

3) падрыхтавалі неабходны метадычны інструментарый для працы студэнтаў у рэгіянальным, жанравым архівах і ў камп’ютарным класе (па стварэнні электроннай базы дадзеных усяго архіва).

Рашэннем кафедры тэорыі літаратуры на пасяджэнне вучонага савета філалагічнага факультэта была вынесена прапанова аб вылучэнні дадатковых гадзін на ажыццяўленне супрацоўнікам лабараторыі беларускага фальклору падрыхтоўчага этапу практыкі. Рашэнне вучонага савета было прынята на карысць прадстаўленых кафедрай тэорыі літаратуры прапаноў, аднак з некаторымі папраўкамі: па-першае, паколькі ў тыпавым вучэбным плане не прадугледжана дадатковых гадзін на падрыхтоўку да правядзення фальклорнай практыкі, іх трэба вылучыць ад агульнай колькасці запланаваных гадзін кожнаму кіраўніку; па-другое, ажыццявіць пагадзінную аплату працы супрацоўнікаў лабараторыі, якія будуць кіраваць фальклорнай практыкай у лабараторыі ў адпаведнасці з папярэдняй дамоўленасцю дэканата і вучэбна-метадычнага аддзела БДУ. Гэтае рашэнне дазволіла супрацоўнікам не толькі ажыццяўляць усе этапы арганізацыі і правядзення практыкі, але і выстаўляць адзнакі. Зрабіць гэта раней, калі існавала навукова-даследчая лабараторыя, было немагчыма з прычыны аднесенасці лабараторыі да навукова-даследчай часткі БДУ, а не да вучэбна-метадычнай, як цяпер.

Для рэалізацыі рашэння вучонага савета неабходна было вырашыць метадычна-арганізацыйныя пытанні. Супрацоўнікі лабараторыі разам з выкладчыкамі фальклору кафедры тэорыі літаратуры распрацавалі і апрабіравалі вучэбную праграму па фальклорнай практыцы, падрыхтавалі вучэбна-метадычны дапаможнік «Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік» (выйшаў у 2008 г.) і электронны варыянт дапаможнікаў для ўсіх відаў і форм работы, якія ажыццяўляюцца ў лабараторыі падчас практыкі. Асаблівая ўвага была звернута на дадаткі па афармленні і захаванні электронных носьбітаў, на якіх студэнты прадстаўлялі справаздачы. У выніку ў 2007 годзе супрацоўнікі апрабіравалі новую форму

падрыхтоўчай работы да праходжання вучэбнай практыкі – фальклорны практыкум, што знайшло сваё адлюстраванне ў новай вучэбнай праграме «Фальклорная практыка», зацверджанай рэктарам БДУ восенню 2008 года.

Гэта – абсалютна новая форма, аналагаў якой няма ў іншых вышэйшых установах рэспублікі. *Мэта практыкума* – пазнаёміць кожнага студэнта з афармленнем выніковых справаздач па фальклорнай практыцы, з запісанымі фальклорнымі творамі, з сістэмай захоўвання фальклорных адзінак у архіўных фондах, складаннем рэестравых ведамасцей уліку матэрыялаў, увогуле – з працай рэгіянальнага, жанравага, аўдыёвідэаархіваў, а таксама архіва фальклору іншых народаў свету.

База правядзення практыкума – вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору. Паколькі памяшканні лабараторыі адначасова з'яўляюцца сховішчам архіўных матэрыялаў, у адным пакоі можна прыняць на практыкум максімальна палову групы – 15 чалавек.

Падрыхтоўка практыкума мае сваю спецыфіку. Па-першае, правядзенне заняткаў па магчымасці набліжана да сярэдзіны (радзей –канца) семестра, каб у студэнтаў, з аднаго боку, была магчымасць вызначыцца з відам праходжання практыкі, з другога – атрыманыя на практыкуме веды можна было б дадаткова замацаваць, наведаўшы лабараторыю яшчэ раз па жаданні. Па-другое, старасты прадстаўляюць спісы груп і вызначаюць зручны час для праходжання практыкума пасля асноўных заняткаў. Групы падзяляюцца на падгрупы, таму працягласць ажыццяўлення практыкума для супрацоўнікаў лабараторыі расцягваецца на месяц і болей. Па-трэцяе, на аснове згаданай інфармацыі супрацоўнікі лабараторыі складаюць графік наведвання практыкума на кожную падгрупу, які паведамляецца старастам, адказным за з'яўленне падгрупы на правядзенне заняткаў у вызначаны час.

Асноўны метадычны прынцып, на якім заснавана правядзенне фальклорнага практыкума, – нагляднасць.

Правядзенне практыкума ажыццяўляецца супрацоўнікамі лабараторыі – спецыялістамі-фалькларыстамі, якія добра валодаюць інфармацыяй па структуры архіваў і ведаюць спецыфіку працы ў кожным з іх. Аднак задача практыкума не зводзіцца толькі да знаёмства з архівамі, хаця гэтаму прысвечана значная частка часу. **Звышзадача** пры правядзенні практыкума – найперш запэўніць студэнтаў прыняць рашэнне на карысць самастойнай палявой практыкі, дапамагчы ім усвядоміць важнасць, неабходнасць і запатрабавальнасць менавіта збіральніцкай дзейнасці. Дзеля гэтага выкарыстоўваюцца наглядныя сродкі: праслухоўванне аўдыёзапісаў з аўтэнтычнымі спевамі беларусаў, прагляд фотаздымкаў і электронных відэазапісаў выканаўцаў, знаёмства з электронным рэестрам вопісу архіваў, у якіх пазначана графа «збіральнік» (гэта значыць, што прозвішча студэнта назаўсёды застанецца ў базе дадзеных збіральнікаў нацыянальнай фальклорнай спадчыны, а з часам, магчыма, трапіць у зборнікі з выдадзенымі матэрыяламі).

Другая задача, якую вырашаюць супрацоўнікі лабараторыі пры правядзенні фальклорнага практыкума пасля заахвочвання студэнтаў да

збіральніцкай дзейнасці, – патлумачыць неабходнасць дакладнага афармлення кожнага складніка справаздачы, якія пазначаны ў метадычным дапаможніку «Фальклорная практыка: метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік» (тытульны ліст, змест па жанрах з указаннем колькасці адзінак кожнага жанру, дзённік назіранняў па днях практыкі з тэкстамі твораў, карткі з запісанымі фальклорнымі адзінкамі (пры адсутнасці электроннага варыянта), картка тапаграфічнага каталога, картка збіральніка і картка інфарманта, аўдыё- ці відэакасета з вопісам твораў і афармленнем вокладкі, дыскета (або дыск) з афармленнем справаздачы на камп'ютары, чарнавыя запісы (пры адсутнасці аўдыё- ці відэакасеты), рэестравая ведамасць уліку запісаных матэрыялаў). У гэты момант студэнтам дэманструюцца папкі з матэрыяламі рэгіянальнага архіва, у тым ліку вопісы да дыскаў, аўдыё - і відэакасет.

Дасягненне **трэцяй задачы** патрабуе знаёмства з жанравым архівам, у якім захоўваюцца выключна карткі з фальклорнымі адзінкамі. З аднаго боку, гэта тэхнічная патрэба (архіў знаходзіцца ў розных будынках), з другога – дадатковы аргумент на карысць разумення студэнтамі неабходнасці дэталёвага афармлення справаздачы, таму што яны наглядна бачаць, якім чынам захоўваюцца карткі ў архіве, як яны апрацоўваюцца, чаму важна дакладна вызначыць жанр і інш.

Чацвёртая задача практыкума – перасцерагчы студэнтаў ад магчымай спакусы спісання твораў з анталогій і нязграбнага афармлення справаздачных матэрыялаў. Дзеля гэтага студэнтам дэманструюцца папкі, якія былі адхілены кіраўнікамі практыкі па вышэйзгаданых прычынах, увачавідкі пазнаёміцца з магчымымі заўвагамі і, як вынік, нізкімі баламі, а пасля гэтага супаставіць свае назіранні з афармленнем «узорнай папкі».

Нарэшце, **пятая задача** правядзення практыкума накіравана на знаёмства студэнтаў з тымі відамі работы, якія практыкуюцца падчас летняй практыкі ў лабараторыі. Супрацоўнікі падкрэсліваюць важнасць усіх відаў дзейнасці, якія будуць прапанаваны студэнтам, дакладна характарызуюць этапнасць выканання работ, неабходнасць падрыхтоўкі дзённіка назіранняў па кожным дні практыкі. У выніку студэнты павінны зразумець, што палёгкі ў працы ў лабараторыі няма, нягледзячы на тое, што пры гэтым не трэба вырашаць праблему з пошукам інфармантаў і ўсталяванні з імі кантакту. Адпаведна пры напісанні заявы на праходжанне практыкі студэнт будзе дасведчаны, якому віду практыкі аддаць перавагу.

Вопыт, хаця і невялікі, правядзення фальклорнага практыкуму паказаў, што гэтая форма падрыхтоўкі да вучэбнай практыкі студэнтаў-філолагаў даволі прадуктыўная, хаця і не здымае поўнасцю ўсіх складанасцей і пытанняў. Аднак калектыў супрацоўнікаў лабараторыі ўпэўнены: каб пераадолець шлях, па ім трэба ісці. Сумеснае рашэнне складаных праблем разам з выкладчыкамі фальклору кафедры тэорыі літаратуры і пастаяннае ўдасканаленне метадычных падыходаў да арганізацыі і правядзення фальклорнага практыкума – аснова эфектыўнасці дадзенай формы падрыхтоўкі да ажыццяўлення вучэбнай практыкі.

Наталля Матыліцкая

ВЫКЛАДАННЕ ДЫСЦЫПЛІН ПА СПЕЦЫЯЛІЗАЦЫІ «ЭТНАФОНАЗНАЎСТВА» Ў БДУКМ: МЕТОДЫКА, ПРАБЛЕМЫ, ДАСЯГНЕННІ

У 2004 г. на факультэце традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў (далей – БДУКМ) быў зроблены першы набор студэнтаў на спецыялізацыю «Этнафоназнаўства» (заснавальнікі – В. В. Калацэй, Т. А. Пладунова) для падрыхтоўкі спецыялістаў-практыкаў у галіне беларускай фальклорнай музыкі.

У гэтым навучальным годзе кіраўнікі пяці вучэбных курсаў (Т. А. Пладунова, Л. М. Рыжкова, Н. В. Матыліцкая, В. В. Калацэй, Н. В. Петухова) працуюць кожны па сваёй аўтарскай методыцы навучання народным спевам у рамках вучэбнай праграмы, якая прадугледжвае засваенне этнафанічнай экспрэсіі абрадавай і пазаабрадавай культуры асноўных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі.

Важнейшы метадычны прынцып у навучанні спевам і ігры на інструментах на ўсіх курсах спецыялізацыі – **вуснае перайманне этнафанічных узораў**. Часцей гэта здзяйсняецца праз перайманне аўтэнтычных ўзораў з аўдыёзапісаў, радзей – праз непасрэднае перайманне ўзораў традыцыйнага выканання ад аўтэнтычных носьбітаў. Названы прынцып вуснага пераймання фальклорных твораў, які, па-сутнасці, з'яўляецца базавай спецыфічнай рысай фальклорнай традыцыі, якая адрознівае яе, напрыклад, ад аўтарскіх музычных твораў, кардынальна вылучае спецыялізацыю «этнафоназнаўства» ад падобных ёй у іншых навучальных установах. Яны таксама накіраваны на навучанне фальклорным творам, але карыстаюцца прынцыпова іншай методыкай. Так, у музычна-педагагічнай практыцы аддзяленняў народна-песеннай творчасці спецыялізаваных навучальных устаноў (каледжы мастацтваў, музычныя каледжы, БДПУ імя М. Танка, БДУКМ) засваенне фальклорнага музычнага мастацтва адбываецца пераважна шляхам развучвання народных песень, інструментальных найгрышаў **«па нотах», у асноўным у апрацаваным выглядзе.**

Аднак у галіне музычнай педагогікі ўсё большую цікавасць выклікаюць асаблівасці выканання народнай музыкі аўтэнтычнымі спевакамі і шляхі яе адаптацыі сучаснымі выканаўцамі.

Пытанні матывацыі і тэхналогіі спеваў аўтэнтычнага стылю так ці інакш падштурхоўваюць фалькларыстаў, хормайстраў і спевакоў да стварэння эксперыментальных тэорый пеўчай этнафанацыі, таму і стала спецыялізацыя «этнафоназнаўства» эксперыментальнай, інавацыйнай і пакуль унікальнай ў педагагічным працэсе вышэйшых устаноў Беларусі.

Ідэя вуснага пераймання як прынцыпа навучання народным творам на Беларусі выспявала ў аматарскім асяроддзі з канца 70-х – пачатку 80-х гг. ХХ

ст. у грамадскіх суполках «Майстроўня» і «Талака», якія супрацьпаставілі гарадскім сцэнічным пастаноўкам беларускіх абрадаў іх натуральнае ўвасабленне ў прыродных умовах. Гэта яшчэ было не заўсёды паслядоўна вытрыманае ўвасабленне абрадаў і песеннага рэпертуару на так званай «дакументальнай аснове» (выкананне, максімальна набліжанае да аўтэнтык-арыгіналу як своеасабліваму дакументу) – некаторыя песні развучваліся са зборнікаў па нотах, пастаноўка абрадаў не вылучалася рэгіянальнай спецыфікай. Усё гэта стала выкрышталізоўвацца пазней. Напрыклад, у творчасці фальклорнага гурта «Ліцвіны», які першы замацаваў **аўтэнтык-стыль [**тэрмін наш. – **Н.М.**] на беларускай і замежнай сцэне. Гэты стыль праяўляўся ў дакладным выкананні песенных узораў паводле аўдыёзапісаў, аўтэнтычных строяў выканаўцаў альбо рэканструкцый аўтэнтычных рэгіянальных строяў і інш. Першыя ў Беларусі ўзнаўленні рэгіянальных абрадаў на дакументальнай аснове былі ўвасоблены ў Музеі народнай архітэктуры і побыту: абрад Юр'я з вёскі Пагост Жыткавіцкага раёна і Вялікдзень на Міншчыне (аўтар ідэі і сцэнарыст – Н. Матыліцкая). Пры ўвасабленні абраду Юр'я, які фалькларысты называюць «тураўскі карагод», песенны рэпертуар развучваўся па аўтэнтычным аўдыёзапісе, карагоды – па відэазапісе (матэрыялы прадставіла журналістка Рэгіна Гамзовіч): «Вялікая работа была праведзена па ўзнаўленні паслядоўнасці абраду, вырабу атрыбутыкі і асабліва па дакладным узнаўленні дыялектных асаблівасцяў песенных тэкстаў» [1, *163*].

Далей гэты працэс удасканальваўся ў розных варыянтах і спалучэннях з большым або меншым поспехам, што звязана з фалькларыстычнай і музычнай (у галіне традыцыйнай культуры) дасведчанасцю і талентам арганізатараў такіх ўзнаўленняў. Напрыклад, у набліжанай да аўтэнтычнай манеры спеваў сёння працуюць фальклорныя гурты «Кудзьмень», «Гуда», «Калыханка», салістка Наталля Матыліцкая.

Як «мастацкую рэканструкцыю абрадавай і пазаабрадавай этнафанічнай практык у набліжаных да натуральных умоў яе бытавання» расцэньвае свае пастаноўкі абрадавых святаў, у якіх былі задзейнічаны ўсе студэнты спецыялізацыі «этнафоназнаўства», выкладчыца першага набору студэнтаў Таццяна Пладунова: «Масленіца» ў Белдзяржмузеі народнай архітэктуры і побыту каля вёскі Строчыцы (2007, 2008 гг.); «Купалле» ў вёсках Ракаў Валожынскага раёна (2007, 2008 гг.), Вязынка Мінскага раёна (2005, 2006 гг.), «Каляды» (2005 г.); «Юр'я» (2006 г.), «Зялёныя святкі» (2007 г.) у г. Мінску.

Як заўсёды на этапе пошуку і распрацоўкі непазбежна ўзнікаюць пэўныя праблемаы. З уласнага досведу выкладчыцкай працы назаву наступныя:

1. Абмежаваныя магчымасці фальклорных экспедыцый і палявых практык. Як ніякай іншай спецыялізацыі «этнафоназнаўству» пажаданы непасрэдны кантакт з носьбітамі беларускай традыцыі, паколькі «формы і метады засваення спеўнай этнафанічнай традыцыі сумяшчаюць асноўныя

прынцыпы этнапедагогікі (уключанае назіранне і вуснае перайманне)» [2, *104*].

2. Малая забяспечанасць тэхнічнымі сродкамі аўдыё- і відэазапісу для экспедыцыйных выездаў.

3. Незабяспечанасць студэнтаў народнымі строямі. Для песеннай стылістыкі спецыялізацыя, якая накіравана як на эталон на аўтэнтычнае гучанне, строі павінны быць адпаведнымі. Праблема вырашаецца дзякуючы намаганням выкладчыкаў спецыялізацыі і саміх студэнтаў, як правіла, за ўласны кошт.

4. Недастатковая колькасць аўдыёматэрыялаў пэўных жанраў, напрыклад, т. зв. «мужчынскага рэпертуару»: песень гістарычных, рэкруцкіх, небыліцаў, жартоўных і інш.

У вучэбным працэсе асноўнымі крыніцамі з’яўляюцца экспедыцыйныя запісы педагогаў і студэнтаў, а таксама бясцэнны аўдыёфонд беларускай традыцыйнай музыкі, захаваны на плытах і дысках дзякуючы беларускім этнамузыколагам і фальклярыстам З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеевай, І. Д. Назінай, М. А. Козенка, Р. С. Гамзовіч, Т. П. Песнякевіч, Г. В. Таўлай, Л. П. Касцюкавец, Т. Л. Бярковіч, А.М. Боганевай, І. В. Мазюк.

Сярод выдадзеных аўдыёзапісаў працэнт песень «мужчынскага рэпертуару» мінімальны. Прычыны таму аб’ектыўныя: аўдыёзапісы рабіліся пачынаючы з 70-х гадоў мінулага стагоддзя, калі гэты пласт народнага меласу мала дзе захаваўся, песні прадстаўлены пераважна ў жаночым выкананні, і суб’ектыўныя: складальнікаў аўдыёвыданняў пераважна цікавілі абрадавыя творы, што зразумела, бо гэта самы паказальны для спецыфікі рэгіёнаў пласт культуры і, як самы архаічны і імкліва знікаючы, патрабуе неадкладнай фіксацыі дзеля захавання. Гэтая праблема паступова вырашаецца, дзякуючы прыцягненню матэрыялаў з фальклорных архіваў Беларусі.

За пяць год спецыялізацыя здолела зрабіць значны грамадскі рэзананс сваім удзелам ў айчынных і замежных фальклорных фестывалях: «Берагіня» (2006, 2008 гг.), «Калядны фэст» (2005 г.), «Веснавы танок» (2008 г.) – у Беларусі, у Францыі (г. Бельфор, 2006 г.), Расіі (г. Санкт-Пецярбург, 2007 г), Латвіі (г. Ліваны, 2008 г.); прэзентацыях сваёй творчасці ў беларускіх СМІ (тэлеперадачы «Спявай, душа!», «Добрай раніцы, Беларусь!», «Справа важная», «Інстытут культуры», радыёпраграмы «Адкрытая пляцоўка», «Гасцінец», «Галасы стагоддзяў»).У 2008 г. спецыялізацыя «этнафоназнаўства» была адзначана дыпломам Камісіі па справах ЮНЕСКА Рэспублікі Беларусь за значны ўклад у захаванне нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі (падзея адбылася 22 чэрвеня).

Нягледзячы на некаторыя праблемы, якімі заўсёды поўніцца інавацыйны педагагічны вопыт, студэнты і выкладчыкі спецыялізацыі шчаслівыя тым, што іх творчасць для многіх жыхароў Беларусі з’яўляецца прыцягальнай, цікавай, рэпертуар – эксклюзіўным, што менавіта яны маюць

магчымасць несці людзям сваю радасць ад судакранання з жыватворнай экспрэсіяй беларускай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Матыліцкая Н. В.* Досвед і праблемы музейнай рэкрэацыі (каляндарна-абрадавыя святы ў Беларускім дзяржаўным музеі народнай архітэктуры і побыту) // Музеі і культурная спадчына як частка глабальнай інфармацыйнай прасторы: матэрыялы Міжнар. канф. (Мінск–Полацк, 8–11 крас. 2002 г.). Наваполацк, 2002. С. 161–164.

2. *Пладунова Т. А.* Фарміраванне этнафанічных эталонаў гучання ў студэнтаў спецыялізацыі «Этнафоназнаўства» БДУ культуры і мастацтваў // Традыцыйная культура і дзеці: праблемы этнавыхавання: матэрыялы IV Рэсп. навук.-практ. канф. (2–3 крас. 2008 г., г. п. Акцябрскі). Вып. 3. / аўт. праекта і ўклад. М. А. Козенка. Мн., 2008. С. 104–116.

НАШЫ АЎТАРЫ

Алфёрава Алена – кандыдыт філалагічных навук, загадчык сектара духоўных традыцый у народнай архітэктуры аддзела архітэктуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі.

Андрэеў Анатоль – доктар філалагічных навук, прафесар, прафесар кафедры тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Арлова Вера – студэнтка 4-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Баброўская Кацярына – студэнтка 5-га курса факультэта народнай культуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя Максіма Танка.

Башкіраў Дзмітрый – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Белакурская Жана – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры сучаснай беларускай мовы філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Белакурскі Валерый – кандыдат філасофскіх навук, дацэнт кафедры філасофіі і культуралогіі Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Блусянкова Іна – студэнтка 5 курса факультэта народнай культуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя Максіма Танка.

Боганева Алена – загадчык аддзела традыцыйнай народнай культуры Інстытута праблем культуры Інстытута павышэння кваліфікацыі Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Вашкова Юлія – аспірантка Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі.

Верына Ульяна – кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Вострыкава Алена – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Гарбачоў Аляксандр – старшы выкладчык кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Грыгараў Грыгар – кандыдыт філалагічных навук, выкладчык кафедры культуралогіі Паўднёва-Заходняга універсітэта ім. Неофита Рылского, горад Благоевград, Баўгарыя.

Давыдаў Андрэй – студэнт 5-га курса філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Францыска Скарыны.

Дзюкава Эла – выкладчык кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Есіс Яўген – студэнт 5-га курса філдалагічнага факультэта Мазырскага дзярдаўнага педагагічнага універсітэта імя І. Шамякіна.

Жэгала Ганна – магістрант кафедры рускай і замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Кабржыцкая Таццяна – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Кавалёва Рыма – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Кажамякін Генадзь – кандыдыт філалагічных навук, бібліятэкар бібліятэкі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага факультэта імя Максіма Танка.

Каратай Віктар – супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Кастрыца Алена – кандыдат філалагічных навук, выкладчык кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Францыска Скарыны.

Кенька Міхась – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Ківель Ізольда – старшы выкладчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта БДУ.

Корсак Вольга – кандыдыт філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры музыкі і харэаграфіі факультэта традыцыйнай культуры БДПУ імя М. Танка.

Кукрэш Алена – старэйшы выкладчык кафедры музыкі і харэаграфіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя М. Танка.

Курыленка Юлія – студэнтка 4-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Ламека Наталля – кандыдыт філалагічных навук, выкладчык кафедры замежнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Латышкевіч Маргарыта – студэнтка 4-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Лук’янава Таццяна – кандыдыт філалагічных навук, супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Марозава Таццяна – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, загадчык вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Марозаў Аляксандр – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык аддзела фалькларыстыкі і культуры славянскіх народаў Інстытута

мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі.

Марчанка Алена – аспірантка кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Матыліцкая Наталля – выкладчык кафедры этналогіі і фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Моніч Дзмітрый – студэнт 4-га курса гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Новак Валянціна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Францыска Скарыны.

Палукошка Вольга – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Петрушкевіч Ала – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры факультэта беларускай філалогіі Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Прастакоў Віктар – выкладчык кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Прыемка Вольга – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Рагойша Вячаслаў – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Смольская Алена – студэнтка 4-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Ткачова Паліна – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Уагенкнехт Марцін – магістрант кафедры чэшскай мовы і літаратуры педагагічнага факультэта Карлава універсітэта (Чэхія).

Фамянкова Марына – выкладчык кафедры тэарэтычнага і славянскага мовазнаўства філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Хайкава Ева – выкладчык кафедры чэшскай мовы і літаратуры педагагічнага факультэта Карлава універсітэта (Чэхія).

Хальпукова Кацярына – аспірантка кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Цалка Пятро – студэнт 2-га курса філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Францыска Скарыны.

Шамякіна Алеся – кандыдыт філалагічных навук, навуковы супрацоўнік Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі.

Шамякіна Таццяна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Шамякіна Славяна – выкладчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Шваба Ганна – загадык фальклорна-этнаграфічнага кабінета-музея беларускай народнай культуры пры кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Якубінская Алеся – аспірантка кафедры этналогіі, музеялігіі і гісторыі мастацтваў гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Янавец Ладзіслаў – старшы выкладчык кафедры чэшскай мовы і літаратуры педагагічнага факультэта Карлава універсітэта (Чэхія).

Ярашэнка Людміла – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт кафедры рускай і замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

ЗМЕСТ